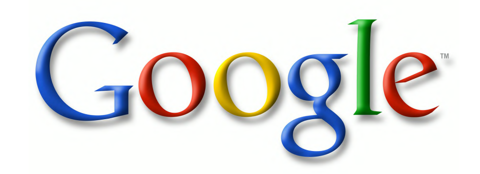
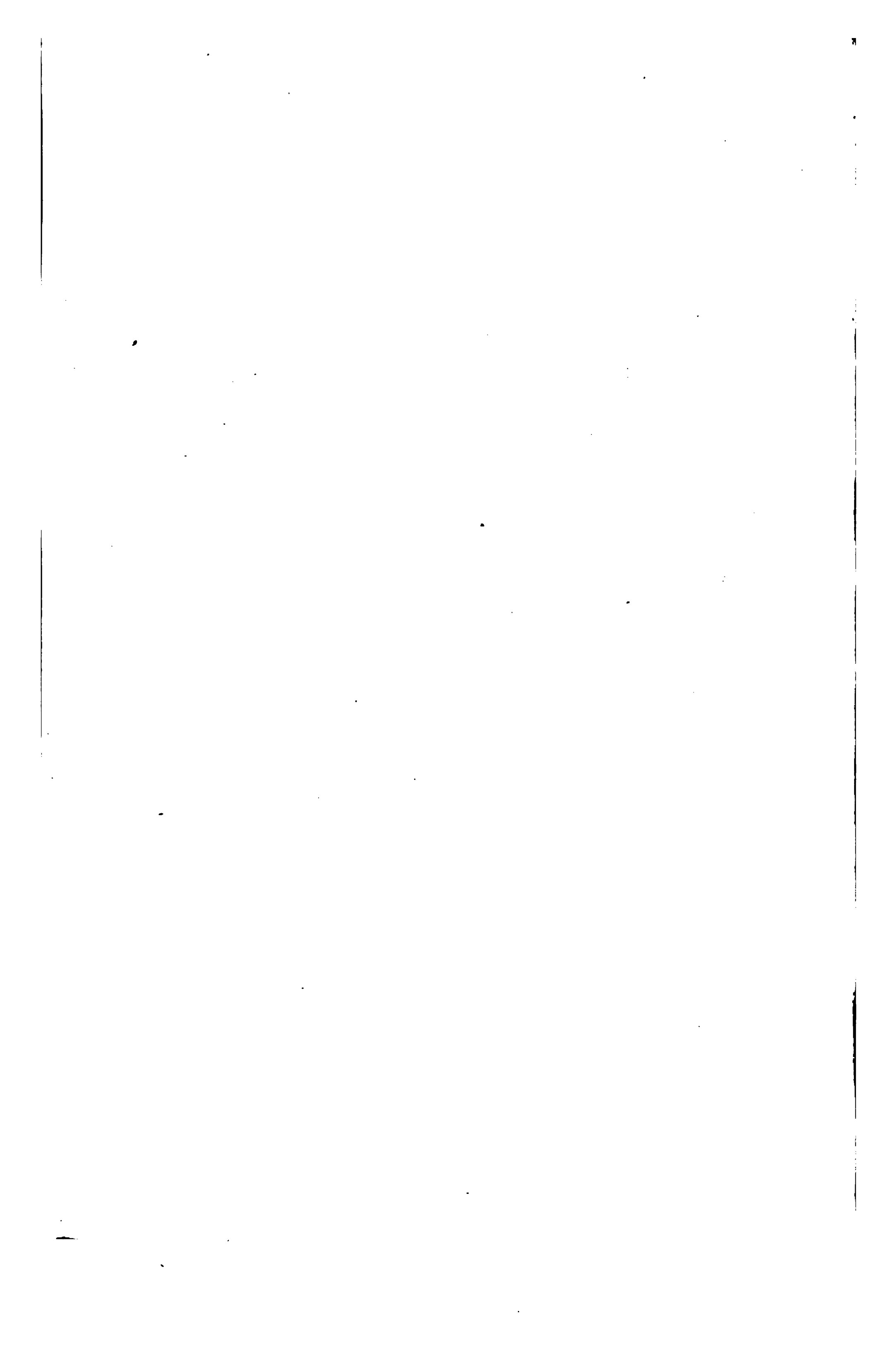


E. C. Noham.
June. 77. Cassel

Robert Schumann.

Sein Leben und seine Werke.





Verlag v. I. Guttentag (D. Collin) Berlin

Robert Schumann.

Sein Leben und seine Werke

dargestellt

von

August Reissmann.

Zweite, verbesserte Auflage.

Berlin.
Verlag von I. Guttentag.
(D. Collin.)
1871.

Vorwort zur ersten Auflage.

Das Leben unseres grossen Meisters bietet in seinem äussern Verlauf kaum hinreichend Stoff für eine besondere, eingehende Darstellung. Bis auf das furchtbare Ereigniss, das ihn in den Jahren der reifen, männlichen Kraft seiner Thätigkeit wie seiner Familie so gewaltsam entriss, zeigt es nur wenig hervorragende Momente und auch diese entziehen sich meist noch einer eingehenden Darstellung aus Gründen schuldiger Rücksicht und Pietät. Noch ist der Kreis derer nicht klein, welche ein höheres, fast ausschliessliches Recht an sein Leben haben, als die Nation. Ihr gehört: was er gewirkt und geschaffen, was er ihr an Kunstschätzen zum ewigen Besitz hinterlassen hat; sein Leben dagegen nur, so weit es sich hierin offenbart.

Dies sind die Anschauungen, welche mich bei meiner Arbeit leiteten. Ich habe versucht: des Meisters innere Entwickelung, wie sie sich in seinen Werken kund thut, und die grosse kunst- und culturgeschichtliche Bedeutung, welche er dadurch errang, darzulegen. Den äussern Verlauf seines Lebens berücksichtigte ich nur so weit als er auf jene innere Entwickelung Einfluss gewinnt; als das geschaffene Kunstwerk dadurch verständlicher wird. Bei diesem untergeordneteren Theil meiner Arbeit konnte ich mich auf Wasielewsky's mit Fleiss gesammelte Mittheilungen über das Leben Schumanns und den von ihm veröffentlichten Briefwechsel stützen.

Eine erschöpfendere Darstellung der künstlerischen Entwickelung und Bedeutung Schumanns, namentlich als bahnbrechender Genius, wird hier zum ersten Male versucht. Wie consequent auch die Entfaltung desselben immerhin erscheint, bei der grossen Fülle von Werken verschiedenen Werthes, in welchem sie sich darstellt, ist es doch nicht leicht, sie überall genau zu erkennen. Doch war ich mindestens immer bemüht, mich von jener Phraseologie entfernt zu halten, die in volltönenden Worten nur den Schein anstatt des eigentlichen Wesens der Sache giebt. So möge das Werkchen den Geist des Meisters den weitesten Kreisen vermitteln helfen, damit er zündend und zeugend weiter wirke zur Neugestaltung der Kunst unserer Tage.

Berlin, im April 1865.

Der Verfasser.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Zu einer durchgreifenden Umarbeitung fand ich bei diesem neuen Abdruck noch keine Veranlassung; ich habe nur kleinere Fehler und Ungenauigkeiten berichtigt und manches Thatsächliche ergänzend hinzugefügt.

Berlin, im Mai 1871.

Der Verfasser.

Inhalt.



Erstes Kapitel.

Das Vaterhaus. Leipzig und Heidelberg.

Wie wenig auch die Erziehung Robert Schumanns und die ganze Umgebung im Vaterhause geeignet waren, den in ihm schlummernden Genius zu früher und herrlicher Entfaltung zu bringen, so gewannen beide doch wesentlichen Antheil daran, dass sein Geist nach jener eigenthümlichen Richtung geführt wurde, durch welche seine hohe kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung fast ausschliesslich begründet ist. Schumanns Individualität war viel zu eigenartig, als dass sie einer besonderen Erziehung bedurft hätte. Aeussere Anregung und Zeit zu innerer Arbeit, das waren ihre bedeutsamsten Bildner, und wie sie in den Jahren des üppigen Wachsthums unter dem befruchtenden Einflusse Shakespeare's, Jean Pauls, E. T. A. Hoffmanns, Heinrich Heine's, Franz Schuberts, Chopin's und Mendelssohns wunderherrliche Blüten und Früchte trieb, so suchte und fand sie dort schon im Vaterhause den Boden, in welchem sie Wurzel fassen konnte, zu üppiger, fruchtreicher Entfaltung.

Der Vater: Friedrich August Gottlob Schumann, war eine jener reichbegabten, glücklichen Naturen, welche erfolgreich die Gestaltung eigenen, wie fremden Geschicks zu leiten vermögen. Aus den bescheidensten Verhältnissen hatte er sich durch eigene Thätigkeit zu einer achtunggebietenden Stellung im Leben emporgearbeitet, und wenn er auch an der specifischen Geistesrichtung seines Sohnes Robert direct wenig Antheil zu nehmen vermochte, so führte er doch selbst dieser Elemente zu, die später wesentliche Erscheinungsmomente derselben bilden.

Ganz gegen seinen Willen hatte er den Handelsstand zu seinem Berufe wählen müssen; doch die Beschäftigung im Material-

laden konnte seine Neigung zur schönwissenschaftlichen Literatur nicht ertödten. Namentlich waren es die Schriften von Young und Milton welche ihn besonders anzogen, und als er später nach Leipzig kam, liess er sich dort als studiosus humaniorum inscribieren. Nach beendetem Studium begann er seine schriftstellerische Thätigkeit, welche indess kaum weitern Erfolg hatte, als dass er als Gehilfe in die Buchhandlung des Buchhändler Heinse in Zeitz aufgenommen wurde. Diese Stellung bot ihm ausser einer sichern Existenz natürlich eine Menge neuer Bildungsmittel, welche er auch ausserordentlich fleissig benutzt haben muss, denn als er sich 1795 verheirathen wollte und sich deshalb veranlasst fand, wiederum ein Materialwaarengeschäft zu gründen, wusste er die hierzu erforderliche Summe von circa 1000 Thlrn. durch schriftstellerische Arbeit zu erwerben. Nach Verlauf von vier Jahren gab er das, bisher mit einem Kaufmann in Ronneburg geführte Geschäft auf, und gründete eine Buchhandlung. Durch rastlosen Eifer gelang es ihm, diese so zu erweitern, dass es nöthig wurde, sie nach einer grössern Stadt zu verlegen; er siedelte 1808 nach Zwickau über und führte mit einem seiner Brüder unter der Firma „Gebrüder Schumann" jene bekannte Verlagshandlung, welche bis 1840 bestand und durch eine Reihe werthvoller Verlags-Artikel seiner Zeit eines guten Rufes sich erfreute. An dem Text der „Gallerie berühmter Zeitgenossen", welche in diesem Verlage erschien, betheiligte sich unser Robert schon als vierzehnjähriger Knabe.

So sehen wir den Vater fortwährend bemüht, die materiellen Stützen des Glückes seines Hauses aufzurichten und fest zu begründen, nicht ohne zugleich den Strömungen und Anforderungen seiner Zeit in der edelsten Weise Rechnung zu tragen. Dabei gewann er aber auch noch vollauf Zeit am innern Ausbau seines Hauses thatkräftig und erfolgreich zu arbeiten. Er ist nicht nur bemüht den Geist der Ordnung und einer geregelten Thätigkeit auch hier einzubürgern, sondern er weiss auch den häuslichen Heerd behaglich auszuschmücken und wie er hier auch die edleren Neigungen seiner Kinder zu berücksichtigen versteht, das zeigt er namentlich an seinem Sohne Robert.

Dieser wurde am 8. Juni 1810 Abends $^1/_2$10 Uhr zu Zwickau geboren. Als jüngstes Kind scheint er der Liebling der Eltern wie der Geschwister, namentlich aber der Mutter, gewesen zu sein. Diese, eine Tochter des Rathschirurgen Schnabel aus Zeitz, wird als eine Frau von angenehmem Aeussern, begabt mit einem natürlichen Verstande und einer Tiefe des Gemüths, die sich später in schwärmerischer Sentimentalität offenbarte, geschildert. Ihr ganzes Wesen, die schwärmerische Liebe zu ihrem Sohne, wie ihr praktischer Verstand sprechen sich rückhaltslos in jenem Briefe aus, den sie (von Zwickau unterm 7. August 1830) an Wieck schreibt und in welchem sie „mit Zittern und innerer Angst" fragt, wie „ihm der Plan gefällt, den sich Robert gemacht hat" (nehmlich die Jurisprudenz mit der Musik zu vertauschen). Es ist wahrhaftig keine Beschränktheit, wenn ihr „für Roberts Zukunft bange ist — da sehr viel dazu gehört, sich in dieser Kunst auszuzeichnen" und das geängstete Mutterherz fühlt schon alle die trüben Schatten, die in des Sohnes Seele einst fallen sollten, wenn sie fortfährt: „und wäre sein Talent wirklich sò ausgezeichnet, so ist und bleibt es noch immer ungewiss, ob er Beifall erhält und er sich einer gesicherten Zukunft erfreuen kann." Aber so geängstigt sie auch ist, und wie heftig die andern drei älteren Söhne sich gegen den Wunsch des Bruders erklären, sie „ist nicht daran, ihn zu zwingen, wenn sein eigenes Gefühl ihn nicht leitet." Wie verständig und von der zärtlichsten Liebe durchglüht ist endlich der Schluss dieses Briefes*): „Ich weiss, dass Sie die Musik lieben — lassen Sie das Gefühl nicht für Roberten sprechen, sondern beurtheilen seine Jahre, sein Vermögen, seine Kräfte und seine Zukunft. Ich bitte, ich beschwöre Sie, als Gatte, Vater und Freund meines Sohnes, handeln Sie als redlicher Mann! und sagen Sie unumwunden Ihre Ansichten, was er zu fürchten oder zu hoffen hat."

Wie in den meisten Fällen gehörten auch die Jugendjahre Roberts ziemlich ausschliesslich der Mutter und unter ihrem Einfluss musste sich jene keusche Innigkeit der Empfindung ent-

*) Vollständig bei Wasielewsky p. 81. 82.

wickeln, die namentlich seine hohe künstlerische Stellung bedingt und von welcher Zeugniss sein ganzes Leben giebt; die ihn aber auch freilich bald fremd werden liess innerhalb der äussern Welt und in welcher wol ausschliesslich die tiefe Melancholie wurzelt, die ihn oft „bis zum Todtschiessen" überfiel. Unter der Hand der Mutter mögen schon viele jener wunderlieblichen Gebilde seiner Phantasie entsprossen sein, die er später in so berückenden Tonbildern veräusserte, und der Ton ihrer Rede mag schon manche der wundersamen Melodien hervorgezaubert haben, mit denen er später seine Schmerzen und seine Freuden aussang.

Vom Vater aber scheint er jene Energie des Geistes gewonnen zu haben, welche auch unter den widerstreitendsten Umständen ihr Ideal zu verwirklichen strebt; die unablässig nach Erreichung des gesetzten Ziels ringt. Und Robert Schumann bedurfte dieser Energie noch ungleich mehr als sein Vater. Die Künstlerlaufbahn bot ihm viel mehr Dornen als Rosen; viel öfter Enttäuschung als Verwirklichung seiner Hoffnungen, und jene Sirene „die Gunst der Masse", die schon manches bedeutende Talent in den Abgrund gezogen hat, sie trat ja auch an ihn heran, verlockender als an manchen andern, so dass es seiner ganzen sittlichen Stärke bedurfte, um nicht in ihre Netze verstrickt zu werden und in dem Strudel unter zu gehen.

Den ersten Unterricht, etwa in seinem sechsten Lebensjahre, genoss Robert in einer sogenannten Sammelschule und wahrscheinlich schon in seinem siebenten Jahre wurde auch mit dem Musikunterricht begonnen. Der Baccalaureus Kuntzsch ertheilte ihm Clavierunterricht, wol kaum weniger oberflächlich, als es in kleinen Städten in der Regel geschieht. Obwol Schumann diesem Lehrer auch später noch grosse Achtung bewies — von Godesberg bei Bonn schickte er ihm zum Jubiläum 1850 neben einem herzlichen Briefe einen silbernen Lorbeerkranz — so ist doch anzunehmen, dass er keinen irgendwie nennenswerthen Einfluss auf die Entwickelung unseres Meisters gewann. Diese war, wie bereits erwähnt, kaum zu erziehen und, wie später gezeigt werden soll, von ganz andern Einflüssen bedingt, als von irgend welchem Musikunterricht.

Weit bedeutsamer ist es schon, wenn wir erfahren, wie früh der Schaffensdrang in dem Knaben lebendig wurde. Kaum hatte er sich die Elemente der Claviertechnik angeeignet, als er sich auch schon in kleinen Phantasien versucht und die Naivetät und Treue, mit welcher er die Eigenthümlichkeiten mancher seiner Jugendgenossen musikalisch zu charakterisieren verstand, erregte bei diesen nicht geringe Verwunderung. So erschien dem Knaben schon die Musik als eine Sprache, als die Kunst, durch welche innere Anschauungen äusserlich fassbare Gestalt gewinnen sollen. Wie plan- und ziellos eigentlich auch die weitern musikalischen Studien Schumanns waren, sie wurden immer von dieser Erkenntniss geleitet, so dass ihm die Tonkunst eigentlich nie als blosses Tonspiel erschienen ist; dass er sich nie nur von der naiven Lust am Schaffen leiten liess, sondern immer unter dem Einfluss zwingender und gestaltender Ideen arbeitete. Dass hierin eine natürliche Scheu vor theoretischen Studien begründet ist, und welchen Einfluss diese wiederum auf Schumanns Entwickelung übte, werden wir später nachzuweisen versuchen.

Der Vater begünstigte diese Neigung des Sohnes, und wenn er auch, wie schon erwähnt, nicht im Stande war, sie speciell zu leiten und in geregelte Bahnen zu führen, so sorgte er doch hinlänglich dafür, sie zu nähren und zu unterstützen. An der Aufführung der „Räuberkomödien", welche der Sohn schrieb, betheiligte sich ausser dem Bruder Julius und den Schulkameraden nicht selten auch der Vater. Später scheinen die musikalischen Uebungen in Schumanns Vaterhause die Oberhand gewonnen zu haben; namentlich als Robert in Carlsbad, wohin er den Vater begleitet hatte, Ignaz Moscheles, den hochberühmten Meister des Clavierspiels, gehört hatte, neigte er sich mit der entschiedensten Vorliebe der Musik zu. „Als ich vor mehr als dreissig Jahren," schreibt er unterm 20. November 1851 an Moscheles, mir einen Concertzettel, den Sie berührt hatten, wie eine Reliquie lange Zeit aufbewahrte, wie hätte ich da geträumt, von einem so berühmten Meister auf diese Weise geehrt zu werden."*)

*) Moscheles hatte ihm seine Sonate Op. 121 für Piano und Violoncell dedicirt.

Nachdem er — Ostern 1820 — in die Quarta des Gymnasiums seiner Vaterstadt aufgenommen worden war, kam etwas mehr Plan in seine Beschäftigung mit der Tonkunst. An dem Sohne des Dirigenten einer Regimentsmusik — Piltzing — hatte er hier einen Mitschüler gewonnen, und mit ihm spielte er ausser Original-Compositionen von Carl Maria von Weber, Hummel und Czerny, auch die grössern Instrumentalwerke von Haydn, Mozart und später auch von Beethoven fleissig vierhändig, namentlich als ein neuer Streicher'scher Flügel aus Wien im Hause angelangt war. Ja als Robert unter den Musikalien seines Vaters die in Orchesterstimmen vorhandene Ouvertüre zu „Tigranes" von Rhigini fand, wurde auch ihre Aufführung durch Zusammensetzung eines kleinen Orchesters ermöglicht. Durch seine Schulkameraden konnten Geigen, Flöten, Clarinette und Horn besetzt werden; die übrigen Stimmen führte Robert am Clavier aus, und da dieser erste Versuch über Erwarten gut ausfiel, wurde er bald wiederholt und hatte stehende derartige Aufführungen zur Folge. Sie regten zugleich die ersten Compositionsversuche Schumanns an. Er componierte — in seinem zwölften oder dreizehnten Jahre — den 150. Psalm für diese Musikaufführungen und auch Ouvertüren- und Opernanfänge fallen in diese Zeit.

Die grosse Begabung Schumanns fand gar bald in seiner Vaterstadt bewundernde Anerkennung; in den Familien, in welchen musiciert wurde, war er natürlich ein gern gesehener Gast und die Abendunterhaltungen im Gymnasium fanden an ihm eine thätige Stütze. Der Vater erkannte auch alsbald den eigentlichen Beruf des Sohnes, und obgleich die Mutter heftig widerstrebte, fasste er dennoch den Entschluss, ihn für die Tonkunst zu erziehen. Carl Maria von Weber, welcher seit 1819 als Capellmeister in Dresden lebte, sollte seine Ausbildung übernehmen. Weshalb dieser Plan nicht zur Ausführung kam, obgleich Carl Maria von Weber sich geneigt zeigte, konnte bisher nicht ermittelt werden, da der betreffende Briefwechsel verloren gegangen zu sein scheint. Robert blieb im elterlichen Hause und in seinem bisher verfolgten Bildungs- und Entwickelungsgange trat keinerlei Aenderung ein. Auch der Vater erklärte sich schliess-

lich damit einverstanden, dass Robert das Studium der Jurisprudenz erwählte.

Die Musik wurde indess durchaus nicht vernachlässigt; sie blieb nach wie vor die Lieblingsbeschäftigung in den Mussestunden. Auch der am 10. August 1826 erfolgte Tod des Vaters brachte keine wesentliche Aenderung in dem Lebensgange Roberts hervor. Sein jugendlich heiterer Sinn begann jetzt schon einer mehr trüben Melancholie zu weichen, und jene Schweigsamkeit und Verschlossenheit. welche später den persönlichen Verkehr mit ihm vielfach erschwerten, zeigten sich in ihren ersten Spuren. Nur im musikalischen Verkehr offenbarte er sich rückhaltslos und nur in der gleichen Liebe zur Musik wie zu unsern grossen Dichtern, namentlich zu Shakespeare uud Jean Paul, fand er den Einigungspunkt zu unzertrennlicher Freundschaft. Auch im gesellschaftlichen Verkehr vermochten ihn nur die Häuser dauernd zu fesseln, in welchen „gute Musik" gemacht wurde. Mehrfach wird das Haus des Kaufmanns Carus erwähnt, in welchem er viel und gern verkehrte, ganz besonders als im Sommer 1827 eine musikkundige Dilettantin, die Gattin des Dr. med. Carus — nachmaliger Professor an den Universitäten Leipzig und Dorpat — dort verweilte. Die junge Dame machte durch ihren Gesang namentlich einen ungewöhnlichen Eindruck auf ihn und begeisterte ihn zu einer Reihe von Liedern.

Wie unverkennbar sich in alle dem sein eigentlicher Beruf aussprach und wie mancherlei Erfolge er auch schon mit seiner reichen musikalischen Begabung erreicht hatte, so vermochte er doch nicht seiner Mutter Zustimmung zur Verfolgung der Künstlerlaufbahn zu gewinnen. Die Mutter wurde in ihrem Widerstande noch durch den Vormund, Kaufmann Rudel, unterstützt, so dass sich Schumann genöthigt sah, nach beendigter Gymnasialzeit die Universität zu beziehen. Er gieng im März 1828 nach Leipzig und wurde dort immatriculiert, kehrte aber dann wiederum zurück nach seiner Vaterstadt, weil das Abiturientenexamen noch zu bestehen war. Dass er bisher seine wissenschaftlichen Studien über der Musik durchaus nicht versäumt hatte, ersehen wir aus dem vorzüglichen Zeugniss, das er bei seinem Abgange erhielt.

Eine Reise nach München, welche Schumann nach beendetem Abiturientenexamen unternahm, ehe er nach Leipzig übersiedelte, bietet einige zwar nicht aussergewöhnliche, doch immerhin interessante Ereignisse, welche uns das Bild des Jünglings vervollständigen helfen werden. Schumann hatte in Leipzig rasch mit dem Stud. jur. Gisbert Rosen ein inniges, und wie wir erfahren werden, dauerndes Freundschaftsbündniss geschlossen. Dieser, im Begriff nach Heidelberg überzusiedeln, folgte Schumanns Einladung nach dem Vaterhause und verweilte hier bis nach der Beendigung des Abiturientenexamens. Als er dann nach Heidelberg abreiste, begleitete ihn Schumann bis München. In Bayreuth verweilten beide einen Tag, um die durch Jean Paul denkwürdig gewordenen Stätten: die Phantasie, die Eremitage und das Haus der Rollwenzel zu besuchen, und von der Letztern über den Dichter selbst noch einiges Nähere zu erfahren. Dieser war erst zwei Jahre vorher (am 14. November 1825) gestorben, in seiner nächsten Umgebung also noch im frischesten Andenken. War es hier nur der Geist des so nah verwandten Dichters, der ihm an den durch ihn geheiligten Stätten näher erschien, so sollte er in München mit jenem grössten Lyriker der nachgoethischen Periode, mit Heinrich Heine, zusammentreffen, mit dessen Geiste später die reichste und schönste Seite seines Innern zu einem üppig emporschiessenden Liederfrühling befruchtet wurde. Heine lebte jener Zeit in München, und unsere beiden Freunde, von Augsburg aus an den Dichter empfohlen, verlebten mit ihm einige der genussreichsten Stunden.

In Augsburg hatten beide Freunde im Hause des bekannten Chemiker Dr. von Kurrer, der eine Zwickauerin zur Frau hatte, gastliche Aufnahme gefunden, und Schumann fasste sofort eine tiefe Neigung zur liebenswürdigen Tochter des Wirths. Obgleich dieselbe nicht erwidert wurde, da Clara bereits verlobt war, so zieht sie sich doch noch längere Zeit durch den Briefwechsel mit Rosen. — In München trennten sich die Freunde; Rosen reiste nach Heidelberg; Schumann zurück in's Vaterhaus, um dann nach Leipzig überzusiedeln.

Schliesslich sei hier noch erwähnt, dass von Schumann aus

jener Zeit auch Proben einer nicht ungewöhnlichen Begabung für die Dichtkunst vorhanden sind. Zwei Gelegenheitsgedichte, welche er zur Hochzeit seiner Brüder dichtete, theilt Wasielewsky im Anhange seiner Biographie Schumanns mit.

Ueberblicken wir noch einmal diesen ganzen Lebensabschnitt, so erkennen wir, dass er für Schumanns eigentlichen Lebensberuf nur innerlich, nicht auch äusserlich erfolgreich wurde. Seine Erziehung ist auf andere Ziele gerichtet, als auf das, welches sein Lebensziel wurde. Daher werden auch nur seine wissenschaftlichen Studien planmässig geleitet; sein eigentliches Lebenselement, die Musik, ist, obgleich die stete Begleiterin auch dieser Periode, dennoch nicht einer eigentlichen Pflege unterworfen. Wie viel er auch musiciert, ein eigentliches Verständniss dieser Kunst wird ihm in dieser Periode nicht eröffnet. Nur was Zufall oder specielles Bedürfniss ihm zuführten, das unterwirft er seinem Studium, und dies konnte sich wiederum nur auf jene Seiten des Kunstwerks beziehen, die ihm selbst auch ohne Anleitung und specielle Kenntnisse verständlich wurden. Er lässt in dieser Periode einzig die monumentale Schönheit des Kunstwerks auf sich wirken, ohne durch die Kenntniss der Natur des Darstellungsmaterials die, dem Kunstjünger unerlässliche Erkenntniss der Ursache dieser Wirkung zu gewinnen. So erkennt er die Kunst früh schon als „darlegend", nicht auch schon als „gestaltend". Sie erscheint ihm als eine, die wunderbarsten Geheimnisse enthüllende Sprache, aber noch nicht als die gestaltende, in klingenden Tonformen darstellende Kunst. Wie sehr er auch darnach strebte sich den Organismus dieser Sprache anzueignen, so gelang es ihm doch nicht überall bis zu vollkommener Verständlichkeit, weil er viel zu früh bemüht war, ihn seinem eigenartigen Innern gemäss umzuformen. Dies Innere wurde schon in dieser Periode so reich befruchtet, dass es nur weniger Jahre sorgsamer Pflege bedurfte, um es zu einer Pflanzstätte wunderbarer, mustergültiger Kunstwerke zu machen. Schumann wurde im Vaterhause nicht direct zum Musiker erzogen, aber jener heilige Born, aus dem seine Lieder fliessen, hat dort seinen Ursprung, und alle die prächtigen Bilder und Farben, in welchen seine Phantasie in den reifen Jahren

strahlt und prangt, sie weisen zurück auf denselben Boden. Wie tief er das selbst fühlte, beweist er dadurch, dass er sich so gern in die Kinderwelt zurück versetzt; dass er ihr einige seiner werthvollsten Werke entkeimen liess. Wie wir später nachweisen wollen, sind sie die Dankopfer, die er jener Zeit des unbewussten Empfangens, die er dem Geist des Vaters, der auf ihm ruhte, dem Herzen der Mutter, das ihn mit heisser Liebe umschloss; die er der Zeit des naiven Geniessens und Schaffens brachte. Der Geist Jean Pauls, wie er dem Knaben und dem Jüngling erschienen war, stellt sich hier ganz anders dar, als späterhin in dem reifen Manne.

Einer so eigenthümlich entwickelten Individualität bot das Leipziger Studentenleben, in welches Schumann jetzt eintrat, äusserst wenig Anziehendes; Schumann hielt sich ihm früh schon ziemlich fern. „Ach," schreibt er unter dem 5. Juni 1828 an Rosen, „welche Ideale machte ich mir von einem Burschen, und wie armselig fand ich sie meistens." Auch sonst erschien ihm, wie aus dem Briefe hervorgeht, das Leben in Leipzig wenig behaglich, bis er wieder einen Kreis gleichgestimmter Seelen fand, die „das Fliegen mit Jean Paul oder am Clavier" nicht nur duldeten, sondern auch eifrig förderten. Zwar war Schumann kurz nach seiner Ankunft in Leipzig einer Burschenschaft beigetreten, welcher auch sein Freund Moritz Semmel — ein Verwandter seines Hauses — (später Justizrath zu Gera), angehörte; allein aus den bereits angedeuteten Gründen traten beide bald darauf wieder aus und schlossen sich der Verbindung „Marcomannia" an, welche ihnen auch wenig mehr bot, als gelegentliche Theilnahme am Commerce oder an den Uebungen auf dem Fechtboden. Noch weniger aber als alles dies, vermochte ihm das Studium der Jurisprudenz, dem er sich nach dem Wunsch der Mutter und des Vormundes widmen sollte, irgend welches Interesse abzugewinnen. Zwar versichert er dem Vormund (in dem Briefe vom 4. Juli 1828), dass er die Jurisprudenz ganz sicher zu seinem Brodstudium erwählt habe, dass er „fleissig arbeiten will, so eiskalt und trocken auch der Anfang ist", aber er kam über diesen Anfang nie hinaus. Aus dieser Collision der Pflichten und der Neigungen einer, und dem

schneidenden Gegensatz seiner Ideale zur Welt der Wirklichkeit, dessen Herbheit er immer tiefer empfand, andererseits musste sich jene düstere Lebensanschauung entwickeln, die bei ihm weder jugendliche Coquetterie noch Blasiertheit war, und die sich auf seine Werke wie auf sein Leben gleich einem verhüllenden Schleier legte; die ihn aber auch mit immer gesteigerter Allgewalt zu jener Kunst drängte, in welcher er alle seine Ideale allein rein und ungetrübt wiederfand: der Musik.

Er pflegt nur Umgang mit wenigen Studiengenossen, und auch diese sind nicht im Stande, ihm sein Leipziger Studentenleben erträglicher zu machen; er fand, wie er an seinen Freund Rosen schreibt, „keine Rosen im Leben und keinen Rosen unter den Menschen." Er besucht weder ein Collegium, noch schliesst er sich den Menschen an; er flieht sie vielmehr und ist zerknirscht über die Winzigkeit und Erbärmlichkeit dieser egoistischen Welt. Diese Welt mit Menschen ist ihm nur „ein ungeheurer Gottesacker eingesunkener Träume, ein Garten mit Cypressen und Trauerweiden, ein stummer Guckkasten mit weinenden Figuren."

In diese Zeit tritt nur die Musik licht- und freudespendend hinein.

Im Hause jener kunstsinnigen Frau Dr. Agnes Carus, der er, wie bereits erwähnt, früher schon manchen musikalischen Genuss verdankte, und deren Gatte mittlerweile als Professor nach Leipzig berufen worden war, begann auch für ihn wieder ein erneutes Musikleben. Hier machte er auch jene Bekanntschaft, welche die folgenschwerste für sein ganzes Leben werden sollte, die des ausgezeichneten Lehrers des Pianofortespiels: Friedrich Wieck. Dieser, 1785 am 18. August zu Pretsch bei Wittenberg geboren, hatte wie Schumann erst in seinen spätern Lebensjahren die Künstlerlaufbahn eingeschlagen. Erst als er 1803 die Universität Wittenberg bezog, um Theologie zu studieren, wurde ihm hier Gelegenheit, Musik zu treiben, natürlich nur als Nebenbeschäftigung. Nachdem er dann mehrere Jahre als Hauslehrer fungiert hatte, gründete er in Leipzig eine Musikalien- und Pianoforte-Leihanstalt, und ertheilte zugleich nach Logiers, von ihm allmälig umgestalteter Methode Clavierunterricht. Ostern 1840 siedelte er nach Dresden

über, wo er noch gegenwärtig segensreich wirkt. Von der Vortrefflichkeit seiner Methode haben besonders zwei seiner Schülerinnen, seine beiden Töchter Clara und Marie, öffentlich Zeugniss abgelegt. Namentlich erwarb sich Clara, die für uns noch deshalb das grösste Interesse gewinnt, als sie die liebende, sorgsame Gattin Schumanns wurde, nicht minder durch ihre staunenswerthe Virtuosität, wie durch ihre geniale Vortragsweise einen Weltruf.

Clara Josephine Wieck, am 13. September 1819 zu Leipzig geboren, wurde früh von ihrem Vater zur Kunst erzogen. Kaum neun Jahre alt trat sie schon öffentlich auf, und im elften Jahre machte sie ihre erste Kunstreise. Daneben war sie eifrig bemüht, sich eine weit umfassende Musikbildung zu erwerben, welche den Virtuosen in der Regel fremd ist. Sie übte sogar eine Zeit lang Violine und studierte unter dem berühmten, nunmehr verstorbenen Gesanglehrer Mieksch in Dresden auch den Gesang. Ihre späteren Kunstreisen wurden namentlich dadurch hochbedeutsam, dass sie in einer Zeit, in welcher das Virtuosenthum die ganze Musikentwickelung zu beherrschen begonnen hatte, sich von dem verführerischen Schimmer desselben nicht blenden liess. Sie hat mit ihrer Virtuosität nie Schau gestanden, sondern sie nur im Dienste echter Kunst verwerthet. Es gehörte viel Muth dazu in jener Zeit, in welcher nur das staunenerregende Spiel mit selbstauferlegten, anscheinend unüberwindlichen Schwierigkeiten Gold und Ehren errang, das Panier der wahren und heiligen Kunst hoch zu halten, und Clara Wieck erwies sich auch hier als die echte Gehülfin des grossen Meisters, der sein Leben dem gleichen Ziele geweiht hatte. Wie Robert Schumann durch Wort und Schrift und seine eigenen Werke an der Würdigung und Verbreitung echter Kunst rüstig arbeitete und zugleich ihre Verjüngung und Neugestaltung thatkräftig beförderte, so Clara Wieck in ihrer Weise. Neben den Meisterwerken der sogenannten classischen Periode waren es die, eines der bedeutendsten Jünger der Neuzeit: Friedrich Chopins, denen sie eine weite Verbreitung zu sichern verstand, und als auch Schumann jene, nur ihm eigenthümlichen Kunstwerke schuf, die seine Bedeutung für alle Zeiten bedingen, wurde

sie der eifrigste Herold und zugleich der geistvollste Interpret derselben.

Wie weit die erste Begegnung Schumanns mit der Familie Wieck für diesen einflussreich wurde, lässt sich natürlich nur annähernd bestimmen. Clara, obwol noch Kind, hatte schon eine bedeutende Stufe der Virtuosität erreicht, und so war es natürlich, dass der junge Schumann bewogen wurde, die Vortrefflichkeit der Methode, die zu solchen Resultaten führte, auch an sich zu erproben. Er nahm bei Wieck Unterricht und unterzog sich den eigentlich technischen Studien, die er bisher vernachlässigt hatte, mit grossem Eifer.

Nur die Uebungen im sogenannten Generalbass, welche Wieck verständiger Weise immer mit dem Clavierunterricht verband, vernachlässigte er auch jetzt noch, weil er ihre Nothwendigkeit nicht einzusehen vermochte. Es ist dies wieder ein charakteristisches Zeichen für die Eigenart seiner Individualität, die nicht eigentlich erzogen werden konnte. Wie er dennoch sich alle Mittel aneignete, sein überfluthendes Innere in vollendeten Tonformen darzulegen, werden wir später nachzuweisen versuchen.

Im Februar 1829 musste Wieck den Unterricht wegen Mangel an Zeit aufgeben. Was auch Schumann in technischer Beziehung diesem Unterricht zu verdanken haben mochte, die Vortheile, die er für seine Entwickelung als schaffender Künstler aus dem anregenden Verkehr im Hause Wiecks gewann, überwiegen jedenfalls alles Andere. Sein Eifer für die Kunst wurde immer grösser, und aus dem nähern Kreise seiner Bekannten scheint naturgemäss alles entfernt worden zu sein, was diesen Eifer nicht theilte. So finden wir ihn bald in fast ausschliesslichem Verkehr mit Julius Knorr, dem nun leider auch dahingegangenen nachmaligen geschätztesten Clavierlehrer Leipzigs, Verfasser einiger trefflicher Studienwerke für Clavier und thätiger Mitarbeiter an Schumanns Musikzeitung; mit Täglichsbeck, dem nachmaligen Gymnasiallehrer und Musikdirector in Brandenburg, als welcher er 1858 starb, und Glock, nachher Bürgermeister in Ostheim bei Meiningen. Im Verein mit ihnen studierte er nicht nur die ältere, sondern auch die neuere Musikliteratur. Franz Schubert gewann

allmälig mit seinen wunderbar tiefempfundenen Weisen Eingang in den musikalischen Kreisen, und Schumann fand so viel Verwandtes in ihm, wie in Jean Paul, so dass er sich bald von ihm mit derselben Gewalt umstrickt fühlte, wie von Jean Pauls Poesie. Die Lieder nicht minder, wie die zwei- und vierhändigen Clavierstücke Schuberts wurden mit grosser Sorgfalt studiert. Mit Täglichsbeck, welcher Violine, und Glock, welcher Cello spielte, wurde Schuberts B-dur Trio Op. 99 einstudiert, und an einem von Schumann veranstalteten Festabend vor einer Anzahl von Hörern ausgeführt.

Von jetzt ab vereinten sich die Freunde regelmässig an bestimmten Tagen bei Schumann zu gemeinsamer Ausführung von Kammermusik der verschiedensten Meister. Für Schumann wurden diese Uebungen von unschätzbarem Werthe. Der ganze innere Organismus des Kunstwerks, gegen dessen theoretische Aneignung sich seine Individualität sträubte, wuchs ihm in lebendiger Ausführung gewissermassen geistig an, so dass er ihn instinktmässig erfasste und übte. Eine ähnliche Entwickelung finden wir bei jenem Meister, dem Schumann am nächsten verwandt ist, bei Franz Schubert. Auch für ihn wurden die praktischen Uebungen, an denen er vor und während seines Aufenthalts im Convict hier und im elterlichen Hause selbstthätigen Antheil nahm, von unstreitig grösserer Bedeutung als die Unterweisung seiner Lehrer Ruziczka und Salieri. Doch wurde auch diese Art der Aneignung unstreitig bei Schumann mehr als bei Schubert zu einer bewussten. Die Freunde musicierten nicht nur, sondern sie suchten zugleich durch gegenseitigen Austausch ihrer Ansichten über Kunst und Kunstwerke ein tieferes Verständniss derselben zu gewinnen. Für Schumann hatte, wie wir bereits mehrfach erwähnen konnten, das blosse „Musicieren" nur geringen Reiz.

Von eigenen Schöpfungen Schumanns, welche in dieser Zeit entstanden, werden erwähnt: acht vierhändige Polonaisen, vierhändige Variationen, eine Reihe Lieder und ein Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente; wahrscheinlich war alles durch Schubert direct angeregt und beeinflusst. Die Lieder sandte er an den seiner Zeit bekannten Liedercomponisten Wiedebein nach Braunschweig. Interessanter als das Urtheil, welches dieser über

Schumann und seine Lieder fällte*), ist das Factum selbst, weil es uns einen Aufschluss giebt über die besonderen Seiten der Musik, welche für Schumann in jener Zeit allein unwiderstehlich anziehend waren. Wenn man Wiedebeins Lieder jetzt unbefangen betrachtet, ist es nicht leicht, dasjenige zu erkennen, was einem, für Franz Schubert und Jean Paul erglühten Kunstjünger je imponieren konnte. Die Lieder, die wir einsahen, erheben sich weder in ihrer Factur, noch ihrem speciellen Inhalt über die allergewöhnlichste Routine. Das was sie vor tausend anderen Erzeugnissen der Art voraushaben, ist eine gewisse Noblesse der sinnlich reizvollen melodischen Gestaltung. Diese tritt allerdings auch in der Richtung, welche in Schumann einen ihrer Hauptvertreter finden sollte, als wesentlicher Zug hervor. Wenn es also nicht etwa äussere Gründe sind, die den Kunstjünger bewogen, seine Produkte dem Urtheile des älteren, erfahrenen Liedercomponisten mit bekanntem Namen zu unterbreiten, so haben wir einen sprechenden Beweis, dass es in jener Zeit nur der Zauber der Klangwirkung war, unter dem Schumann lebte; in welchem er schwelgte und der allerdings der bunten Farbenpracht der Jean-Paulschen Welt am meisten entspricht.

Dass Schumann bei dieser ganzen Richtung seines Geistes nicht über den eiskalten und trockenen Anfang der Jurisprudenz hinauskam, darf nicht verwundern. Die betreffenden Collegia wurden zwar belegt aber nicht besucht, während er ein ziemlich fleissiger Hörer in den Vorlesungen des Philosophen Krug war. Wunderbarer Weise erfahren wir auch, dass er die Schriften Fichte's und Kant's studierte; bei einem Träumer wie er gewiss eine Seltenheit. Jedenfalls müssen seine Beziehungen zu Schelling schon inniger gewesen sein, wie zu jenen beiden. In den Gang der Entwickelung Schumanns brachte auch seine Uebersiedelung nach Heidelberg keine wesentliche Aenderung hervor. Selbst der geistvolle Thibaut vermochte ihm kein höheres Interesse für die Jurisprudenz einzuflössen, und wenn er dessen Vorlesungen zuweilen besuchte, so geschah es wol meist nur der persönlichen

---

*) Wasielewsky pag. 316.

Beziehungen halber, in die er zu dem gebildeten und sehr unterrichteten Musikenthusiasten trat. Mit um so grösserem Fleiss übte er Musik. Selbst bei den Ausflügen, die er im Verein mit seinen Freunden Rosen und Semmel unternahm, vergass er nicht im Wagen auf einer „stummen Claviatur" Fingerübungen zu machen.

Eine von den Freunden projectierte Reise nach Italien veranlasste ihn, die italienische Sprache zu studieren; er machte in Kurzem so bedeutende Fortschritte, dass er mehrere Sonette von Petrarca im Versmaasse des Originals und treu im Geiste des Dichters zu übersetzen vermochte. Die beiden Freunde wurden verhindert die Reise mitzumachen, und so trat sie Schumann Anfang September allein an. Ueber den Verlauf derselben geben uns drei von Wasielewsky (pag. 55) veröffentlichte, an seine Schwester Therese und an Rosen gerichtete Briefe Kunde. Inmitten der herrlichen Natur, die ihn mit Wonne erfüllt und in welcher selbst der übermüthige Student mehr als sonst heraustritt, überkommt ihn auch wieder die tiefste Melancholie, und in dem einen Briefe an Rosen (Mailand, den 4. October 1829) macht er eine äusserst charakteristische Aeusserung über sich selbst:

„Ich komme mir seit einigen Wochen (vielmehr immer) so arm und so reich, so matt und so kräftig, so abgelebt und so lebensmuthig vor," eine Anschauung, aus der später jene beiden mystischen Gestalten: Florestan und Eusebius hervortrieben. Nach seiner Rückkehr, den ganzen Winter 1829/30 hindurch, trieb er mit einem noch gesteigerten Eifer Musik. Seine nicht unbedeutende Fertigkeit im Clavierspiel, wie die eigenthümliche Weise seines Vortrags hatten ihn auch hier zu einem gern gesehenen Gast in den musikalischen Cirkeln Heidelbergs gemacht. Doch selbst der Erfolg, mit dem ein in diese Zeit treffendes öffentliches Auftreten verknüpft war, vermochte nicht, ihm ein lebhafteres Interesse für das öffentliche Musikleben Heidelbergs abzugewinnen. Auch Thibauts Haus, in welchem die ältere kirchliche Vokalmusik fleissig gepflegt wurde, fesselte ihn nicht. Die Anschauungen Thibauts, wie die Werke, aus denen sie geschöpft sind, standen Schumann ganz fremd gegenüber und er ist ihnen überhaupt nie näher getreten.

Mehr wie je widmete er sich aber der Composition, und er schuf jetzt Einzelnes, was er später bei grösserer Reife noch der Veröffentlichung werth hielt, wie die in Opus 3 gedruckten Nummern 1, 3, 4, 6 und 8, welche neben einigen Etüden für Clavier im Jahre 1828 entstanden. Dabei begann er auch einige grössere Werke, die indess aus natürlichen Gründen unvollendet blieben.

Es ist ohnstreitig zweckmässiger diese ersten Versuche, so weit sie überhaupt bekannt geworden sind, im Zusammenhange mit den übrigen, der früheren Entwickelung Schumanns angehörigen Werken zu betrachten; wir führen daher den Lebensabriss unsers Meisters bis zu dem Punkt fort, wo er das fremde Ziel aufgiebt und ausschliesslich die Künstlerlaufbahn verfolgt.

Ostern 1830 war das für seine Studien in Heidelberg bestimmte Jahr abgelaufen; er sollte nach Hause und noch war er zu keinem Entschluss gelangt. Den eigenen Widerwillen gegen die Jurisprudenz zu überwinden war ihm unmöglich, und doch hielt ihn die Pietät für seine Mutter zurück, dies energisch auszusprechen, und sich ganz seiner geliebten Kunst zu widmen. In diesem Zwiespalt erbat er sich noch eine Verlängerung seines Aufenthalts in Heidelberg, die ihm von der Mutter wie vom Vormunde gewährt wurde, ohne dass dadurch etwas Erhebliches in seiner Lage geändert worden wäre. Wie früher lebte er fast ausschliesslich seiner Kunst. Die Liebe zu ihr erlangte durch das Auftreten Paganini's neue Nahrung. Schumann war mit seinem Freunde Töpke nach Frankfurt geeilt, um Paganini zu hören, der Ostern 1830 dort alles durch sein wunderbares Geigenspiel entzückte. Wie mächtig er auch davon ergriffen wurde, beweist die von ihm später ausgeführte Bearbeitung der Etüden dieses Meisters für Pianoforte (Op. 3 und 10). Unzweifelhaft wirkte die Erscheinung des von seiner Zeit enthusiastisch gefeierten Virtuosen auf die endlich erfolgte Entschliessung Schumanns die Künstlerlaufbahn ausschliesslich zu verfolgen, mächtig mit ein. Unterm 30. Juli 1830*) schreibt er an seine Mutter, dass „sein ganzes Leben nur ein zwanzigjäh-

*) Wasielewsky pag. 76.

riger Kampf zwischen Poesie und Prosa — oder Musik und Jus — gewesen, und dass dieser nun enden müsse." Mit der liebenswürdigsten Beredtsamkeit weiss er seine eigenen Wünsche in Bezug auf die Entscheidung darzulegen, aber er legt diese dennoch ganz in die Hände der Mutter. „Blieb' ich beim Jus," schreibt er, „so müsste ich unwiderruflich noch einen Winter in Heidelberg bleiben, um bei Thibaut Pandecten zu hören, die jeder Jurist bei ihm hören muss" und am Schluss: „Jedenfalls muss die Frage bis Michaelis entschieden werden und dann soll's frisch und kräftig und ohne Thränen an das vorgesteckte Lebensziel gehen. Dass dieser Brief der wichtigste ist, den ich je geschrieben habe und schreiben werde, siehst Du und eben deshalb erfülle meine Bitte nicht ungern und gieb bald Antwort." Wie die Mutter mit Angst und Zittern sich dem Willen des Sohnes fügte und dem erfahrenen Lehrer Friedrich Wieck die Entscheidung in die Hände legte, wissen wir bereits. Wieck, der Schumanns hohe Begabung hinlänglich erkannt hatte, entschied sich zu seinen Gunsten und so setzte auch die Mutter keinen weiteren Widerstand entgegen. Nachdem seine Geldverhältnisse, die er in jener Zeit wenig zu regeln verstand, geordnet waren, kehrte er zurück nach Leipzig, um sich dort ausschliesslich der Kunst zu widmen.

Treu dem Zuge seiner Zeit war es die Virtuosenlaufbahn, die er zu verfolgen beabsichtigte. Dass es noch anderer Vorbereitungen für einen Künstler wie er ihn fasste, bedurfte, scheint ihm damals noch wenig klar gewesen zu sein. In der Zeit des blühenden und vergötterten Virtuosenthums waren Virtuos und Künstler identisch; nur der Virtuos war ein Künstler.

Zweites Kapitel.

Die Vorbereitung für den Künstlerberuf.

Wie wenig auch Schumanns bisheriges Musiktreiben geeignet war, für die Künstlerlaufbahn vorzubereiten, so war es doch vollkommen hinreichend, die eigenartige Entwickelung seiner Individualität zu befördern. Unzweifelhaft würde diese bei einer grössern Planmässigkeit der Studien früher zu formell vollendeter Erscheinung gelangt sein; wol kaum aber auch in so berückender Unmittelbarkeit und Mannichfaltigkeit. Dass Schumann nur musicierte, wenn er innerlich angeregt war, ist der wesentlichste Zug seiner Individualität; jene mehr handwerksmässige Beschäftigung mit Musik, ohne welche nun einmal ein planmässiges Studium nicht denkbar ist, war ihm zuwider, und weil seine Individualität hinreichend stark genug war, den mehr instinktmässig angeeigneten Organismus des musikalischen Darstellungsmaterials wie sie es erforderte, umzugestalten, so gewann er dennoch die entsprechenden Erscheinungsformen vorwiegend in grosser Vollendung. Diese ganze früheste Thätigkeit Schumanns wirkte mehr sein Inneres befruchtend, als äussere technische Fertigkeit erzielend. Daneben ringt seine Individualität jetzt schon nach Ausdruck in jenen Werken dieser Periode, die wir später noch einer Betrachtung unterziehen. Diesem eigenthümlichen Entwickelungsgange entsprechend, tritt die Individualität Schumanns in den ersten Werken viel bestimmter heraus, als dies in den Erstlingswerken meist der Fall ist. In den ältesten Werken der grossen Meister von Bach bis Schumann begegnet uns so viel Fremdes, ihnen nicht eigentlich Ureignes, was ihnen die „Schule" erst zugeführt hat, dass es nicht immer leicht

ist, ihre Eigenthümlichkeit zu erkennen. Erst in den späteren Werken und nur in demselben Maasse, in dem es ihnen gelingt das Fremde abzustreifen und die „Schule" sich dienstbar zu machen, kommt ihre Individualität in ihrer ganzen Grösse zur Erscheinung. Bei Schumann ist es fast umgekehrt. In ihrer ganzen Unmittelbarkeit erscheint seine Individualität in ihren früheren Werken und sie erlangt nur grössere Klarheit und Fassbarkeit, so weit er sich die Hülfsmittel der „Schule" aneignet. Bei jenen Meistern tritt die Technik mehr und mehr zurück, während sie bei Schumann allmälig grössere Gewalt gewinnt, so dass unter ihrer Herrschaft am Ende die eigene Individualität fast untergeht.

Im Herbst 1830 traf Schumann wieder in Leipzig ein und mit dem grössten Eifer unterwarf er sich jetzt unter Wiecks Leitung, in dessen Hause er eine Wohnung bezogen hatte, zunächst jenen technischen Studien, welche die Grundlage der Virtuosität bilden. Es ist auch dies ein charakteristisches Zeichen seiner Individualität und seiner eigenthümlichen Kunstanschauung in jener Zeit. Die technischen Vorstudien für die Composition vernachlässigt er, während er die ungleich langweiligeren und geisttödtenderen technischen Studien für das Clavierspiel, die „Fingerübungen" mit solcher Hast und Ausdauer unternimmt, dass er sich eine Lähmung des einen Fingers der rechten Hand zuzieht. Die Nothwendigkeit jener Generalbassstudien vermochte er noch nicht einzusehen; für den klingenden Ausdruck dessen, was ihn jetzt noch belebte, gaben ihm Schubert und Beethoven die nöthige Anleitung. Erst als jenes Ereigniss eintrat, das ihn an der weiteren Verfolgung der Virtuosenlaufbahn hinderte, als im Herbst 1831 die rechte Hand vollständig erlahmte, drängte sich ihm die Nothwendigkeit besonderer Studien zur Ergründung der eigenthümlichen Natur des musikalischen Darstellungsmaterials auf. Heinrich Dorn (von 1849—1869 Kapellmeister an der Königl. Oper in Berlin), zu jener Zeit Musikdirector in Leipzig, ein im einfachen wie im künstlichen Tonsatze erfahrener Musiker übernahm die Leitung dieser neuen Studien: nach der Weise jener Zeit vorwiegend Generalbassstudien. Es wurden gegebene Melodien

Anfangs einfach harmonisiert, über bezifferten Bässen die Harmonien aufgebaut, und feststehende Melodien — als Cantus firmus — mehr selbständig contrapunktiert. Endlich blieben auch die Formen des künstlichen Contrapunkts nicht ausgeschlossen, obwol diese in jener Zeit schon allmälig in Misskredit zu gerathen begannen. Für Schumann war dieser Gang der Unterweisung durchaus vortheilhaft; er liess ihn die eigenste Natur des namentlich harmonischen Darstellungsmaterials erkennen, aus welcher er seine wunderbarsten Bilder wob, und beengte zugleich seine Individualität nirgends. Auch jetzt noch führte ihm die Schule nichts zu, was er später wieder abzustreifen nöthig hatte. Wie sehr er gerade der speciellen Unterweisung Dorns sich verpflichtet fühlte, ersehen wir aus mehreren Briefen, welche er an diesen schreibt. „Ich denke fast täglich an Sie," heisst es in dem einen (vom 14. September 1836), „oft traurig, weil ich doch gar zu unordentlich lernte, immer dankbar, weil ich trotzdem mehr gelernt habe, als Sie glauben." Bei der Betrachtung der in dieser Zeit entstandenen Compositionen Schumanns werden wir auf den speciellen Einfluss dieser Unterweisung zurückkommen müssen.

Tiefer und nachhaltiger wirkte indess auf Schumanns eigenartige Entwickelung unstreitig das gesammte Musikleben Leipzigs, welches in jener Zeit schon ganz vortrefflich organisiert erscheint. Wiederholt mussten wir anerkennen, dass der rege musikalische Verkehr ihn mehr und sicherer förderte, als die trockene Unterweisung im Generalbass und Contrapunkt. Einen solchen Verkehr aber bot ihm Leipzig, wie kaum eine andere Stadt in jener Zeit.

Die wachsende Bedeutung, welche Leipzig als Handelsplatz gewann, hatte auch nothwendig ein erhöhtes öffentliches Kunstleben zur Folge gehabt. Zwar unterhielt Leipzig nie, wie die meisten Höfe des vorigen Jahrhunderts, eine luxuriös ausgestattete italienische Oper, aber es war, seitdem die Stürme des dreissigjährigen Krieges sich ausgetobt, redlich bemüht, Institutionen zu erhalten und zu schaffen, die nicht nur die Kunst dem Leben vermitteln, sondern diese selbst zu höherer Blüte treiben halfen. Die Privilegien des mit der Thomasschule verbundenen Thomanerchors wurden eher erweitert als verringert, so dass

dieser bald zu den bedeutendsten und berühmtesten Singchören Deutschlands gehörte. Fast durch zwei Jahrhunderte war die Leitung desselben in den Händen der grössten Meister deutscher Kunst — wir nennen Seth Calvisius, der von 1594—1615 das Amt des Cantor an der Thomasschule bekleidete; Johann Hermann Schein, von 1617—1630; Joh. Kuhnau. von 1701—1722, der 1720 die Kirchenmusiken in der Art, wie sie heute noch bestehen, einrichtete; vor allem aber Joh. Seb. Bach, welcher von 1723—1750 als Thomas-Cantor in Leipzig wirkte. Jeden Sonnabend Mittag führt der Thomanerchor bis auf den heutigen Tag in der Thomaskirche religiöse Gesänge ohne, und Sonntags beim Frühgottesdienst mit Begleitung in Verbindung mit dem Stadtorchester aus, und gewinnt dadurch selbstverständlich eine tiefgreifende Bedeutung für das öffentliche Musikleben Leipzigs. Jenes andere Institut, durch welches Leipzigs Musikleben den weitverbreitetsten Ruf gewann, das Gewandhaus-Concert, wurde erst Ausgang des vorigen Jahrhunderts gegründet.

Seit dem Frühjahr 1743 bestanden in Leipzig Abonnements-Concerte unter der Leitung von Joh. Friedr. Doles, die aber unter den Drangsalen der schlesischen, namentlich des siebenjährigen Krieges mancherlei Unterbrechungen erfuhren. Durch J. A. Hiller, welcher sie nach Beendigung dieses Krieges (1763) wieder aufnahm, gewannen sie wieder einen neuen Aufschwung, namentlich seit er sie unter dem Namen „Liebhaber-Concerte" für eigene Rechnung weiterführte.

In den Jahren 1779 und 1780 endlich liess der Kriegsrath und Bürgermeister Müller im Zeughause, dem sogenannten Gewandhause, einen Concert- und Ballsaal einrichten; zugleich constituierte sich jene Concertgesellschaft, welche die sogenannten Gewandhaus-Concerte, die bald einen Weltruf erlangen sollten, begründete. Das erste Concert fand unter Hillers Leitung am 25. November 1781 statt. In Anfangs 24, später auf 20 reducierten, alljährlich stattfindenden Concerten, zu denen noch 2 Benefizconcerte und 8 Abendunterhaltungen für Kammermusik kommen, werden die hervorragendsten Instrumentalwerke vortrefflich ausgeführt, daneben aber auch die vocalen und instrumentalen

Sololeistungeu fleissig cultiviert. Beim Beginne der dreissiger Jahre bildeten neben den Symphonien und den übrigen bedeutenden Instrumentalwerken von Haydn und Mozart auch schon die von Beethoven den festen Bestand der Programme dieser Concerte; selbst die neunte Symphonie dieses Meisters, welche sich so schwer Bahn brach, war bereits mehrmals, wenn auch immer noch mit nur getheiltem Beifall ausgeführt worden. Die Verbindung mit der gleichfalls seit einer Reihe von Jahren bestehenden Singakademie und dem Thomanerchor machte auch die Aufführung der Oratorien und Messen der genannten Meister möglich. Daneben fanden auch gerade in jener Zeit die Werke noch lebender Künstler eine weit grössere Berücksichtigung als jetzt. Ausser Cherubini, Spohr, Schneider, Moscheles, Kalliwoda, Onslow, Marschner, Kuhlau u. A. begegnen wir einer ganzen Reihe von Namen, die jetzt längst verklungen sind.

Von Sololeistungen wurden, wie auch jetzt noch, namentlich der Gesang bevorzugt. In der Regel engagierte man eine, wol auch zwei der hervorragendsten Sängerinnen für die ganze Saison. Doch waren virtuose Leistungen auf den verschiedenen Orchesterinstrumenten noch häufiger als jetzt. Violine und Clavier haben jetzt entschieden das Uebergewicht gewonnen; in jener Zeit traten Virtuosen auf der Flöte, dem Fagott, dem Contrabass, ja selbst auf der Pauke hervor, und diese Leistungen mussten natürlich den wolthätigsten Einfluss namentlich auf die virtuose Entwickelung des Orchesters ausüben. Gewiss ist es, dass das Leipziger Gewandhausorchester auf diese Weise zu bestimmten Zeiten eine Reihe Virtuosen erzog, wie kaum je ein anderes.

Neben diesen, in ihrer Art ganz vortrefflichen Instituten, waren im Laufe der Jahre noch neue entstanden, die, wenn auch nicht so hervorragend, doch immerhin noch erkennbar thätig in die Gestaltung des öffentlichen Musiklebens eingriffen, wie der 1824 neu begründete Orchesterverein „Euterpe" oder der Musikverein für weltliche und geistliche Musik; vor allem aber die Quartettakademie des Concertmeister Matthei.

Endlich müssen wir, um das Bild des Leipziger Musiklebens beim Eintritt Schumanns in dasselbe zu vollenden, auch noch des

Theaters gedenken, das, wenn auch keine hervorragende, doch auch keine dasselbe trübende oder entstellende Bedeutung in jener Zeit hatte. Das Leipziger Patriziat schenkte ihm von jeher weit weniger Beachtung, als jenen Instituten, die es als seine eigenen Schöpfungen betrachten durfte. Der nachmalige verdiente Intendant königlicher Hofbühnen Küstner, der das stehende Theater in Leipzig von 1817—1828 leitete, konnte es nur mit grossen persönlichen Opfern auf einer, der Stadt würdigen Höhe erhalten, und auch als es dann als Filiale des Dresdener Hoftheaters mehrere Jahre von dessen Geschäftsführer Remie verwaltet und 1832 unter Ringelhardt wieder städtisches Theater wurde, vermochte es nicht die Gunst zu erringen, die es auf eine, den erwähnten Concertinstituten entsprechende künstlerische Stufe zu erheben im Stande gewesen wäre. Wie meist überall musste es der Geschmacksrichtung der grossen Massen immer mehr Concessionen machen, als jene weniger abhängigen Institute. Dennoch behielt auch hier immer noch die edlere Richtung Oberhand. Neben Mozarts Opern und Beethovens „Fidelio" gewannen seit dem Jahre 1830 etwa auch Marschners „Templer und die Jüdin", Spohrs „Jessonda" und ähnliche festern Boden im Publikum. Zur Messzeit gastierte auch die einzige in Deutschland noch stehende italienische Oper, die Dresdener Königl. Sächsische, in Leipzig unter Morlacchi's Leitung. Ausser den Opern von Rossini und Bellini hatte sie auch Mozarts „Don Juan" und „Die Hochzeit des Figaro" auf ihrem Repertoir.

So fanden im Leipziger öffentlichen Musikleben gerade in jener Zeit, als Schumann in dasselbe eintrat, alle Gattungen der Musik zum Theil vortreffliche Vertretung. Von der Virtuosenleistung bis zu der des Orchesters oder der Chormassen waren ziemlich alle Formen und Style vertreten; breitete sich die öffentliche Kunstübung über das gesammte Gebiet derselben aus. Einem so strebsamen und denkenden Kunstjünger wie Robert Schumann wurde somit alljährlich ein grosses und neues Stück der allgemeinen Kunstentwickelung vermittelt, und viel besser als die Unterweisung im Generalbass brachte ihn dieser rege, lebendig musikalische Verkehr heraus aus jener schwelgerischen Lust am Ton-

spiel zu voller Erkenntniss der Ziele, die er nachher mit solcher Energie verfolgte. Immer lebendiger fühlte er sich von jenen wundersamen Tönen umstrickt, die in Mozart und Beethoven nur erst wie leise erregt, bei Schubert schon im volleren Chor erklangen, und aus denen er selbst seine wundervollsten Tongebilde weben sollte. Während ihn die Unterweisung seine eigene Aufgabe nur in den weitesten Umrissen erkennen liess, führte ihn das musikalische Leben Leipzigs direct hinein. Dort lernte er den allgemeinsten Apparat verwenden; hier schon sich einen eigenen erfinden und für Darlegung seiner eigenen Individualität zurecht legen. Möglich, dass bei einem andern Entwickelungsgange Schumann noch Grösseres und Vollendeteres geleistet hätte, aber schwerlich mehr Eigenartiges und Berückendes. Dass aber der ganze Entwickelungsgang vorwiegend sich in der angegebenen Richtung gestaltete, wird durch seine frühzeitig kritische Thätigkeit schlagend erwiesen. Mit der theoretischen Begründung der neuen Richtung hatte er sich natürlich bis jetzt nicht befasst; er war vielmehr nur bemüht sie selbstschöpferisch fördern zu helfen, aber bald wurde ihm die Nothwendigkeit einer theoretischen Begründung so klar, dass er nach wenig Jahren sich veranlasst fühlte, eine Musikzeitung zu gründen. Schon jene Kritik von Chopins: Op. 2, Variationen über *Là ci darem,* welche in No. 49 vom 7. December 1831 der Leipziger „Allgemeinen Musikzeitung" erschien, verräth es, wie wenig er mehr über die speciell von ihm zu verfolgende Richtung im Unklaren war. So scheint es ihn auch nicht allzusehr bekümmert zu haben, dass die Unmöglichkeit, die Virtuosenlaufbahn zu verfolgen, bei ihm zur zweifellosen Gewissheit wurde. Mit um so grösserer Energie konnte und musste er jetzt jenes höhere und edlere Ziel verfolgen. Die allmälig wachsende Sicherheit und Bestimmtheit, mit welcher er dieses erfasste, gaben nicht nur seinen Studien und Arbeiten eine planmässigere Richtung, sondern sie verbreiteten zugleich über sein ganzes Wesen, seine Individualität eine grössere in sich befriedigte Ruhe. Jene stille Schwermuth, die sich früher oft in lauten Klagen äusserte, scheint zurückgedrängt von der Lust am Schaffen und der Freude an kleinen Erfolgen.

Eines längern Aufenthalts bei seiner Familie in Zwickau und Schneeberg im Winter 1832/33 gedenken wir, weil er ihm Gelegenheit gab, einen neugeschaffenen Symphoniesatz von dem Orchester seiner Vaterstadt ausführen zu hören. Solche für die Entwickelung des Kunstjüngers unerlässliche Aufführungen sind leider nur zu selten zu erreichen und wären auch Schumann in Leipzig nur mit grossen Opfern möglich geworden. Auch die in Rede stehende war für Schumann äusserst förderlich. Er gieng, wie wir aus einem Briefe an Wieck sehen*), mit erneuerter Lust an die Umarbeitung des Satzes und an die Vollendung der übrigen.

Das Leben in Leipzig, wohin er im März 1833 wieder zurückgekehrt war, begann ihm auch allmälig mehr zu behagen, als bei seinem ersten Aufenthalt in dieser Stadt. Den eigentlichen Gesellschaftsverkehr mied er zwar kaum weniger als früher; dagegen schloss er sich dem Hause Wiecks, wie den älteren und einigen neugewonnenen Freunden enger an als je. Da er bei der veränderten Richtung seines künstlerischen Berufs der Unterweisung Wiecks nicht mehr bedurfte, gab er die Wohnung bei ihm auf und zog in eine Wohnung in Reichels Garten. Die günstige Lage derselben übte einen wolthätigen Einfluss auf ihn und erleichterte dem Kreise der jungen Freunde manchen Ausbruch jugendlicher Lust und Fröhlichkeit.

Leider trat schon im Herbst desselben Jahres ein unglückliches Ereigniss ein, das den kaum geklärten Himmel wieder umflorte, das wieder alle finstern Gedanken in Schumanns Geist aufscheuchte. Eine der drei Schwägerinnen Schumanns — Rosalie — starb und die Nachricht von diesem Ereigniss erschütterte ihn so tief, dass sich wieder seiner jene „fürchterliche Melancholie" bemächtigte, über welche er schon früher klagt, und die ihn jetzt so beängstigt und bedrückt, dass er seinen ehemaligen Stubengenossen Günther bittet, „wiederum zu ihm zu ziehen, um nicht ganz hülflos und verlassen zu sein."

Dieser ungeheuern Aufregung folgte dann naturgemäss eine eben so grosse Abspannung, aus welcher er indess bald, nament-

*) Wasielewsky pag. 110.

lich durch ein neues Freundschaftsbündniss, zu um so entscheidenderer Kunstthätigkeit aufgerüttelt werden sollte. Ludwig Schunke aus Stuttgart, ein bedeutender Clavierspieler und, wie Schumann, für die neue Richtung entbrannt, kam im December 1833 nach Leipzig und beide umschloss bald ein enges Freundschaftsbündniss: Schumann war zu neuer Thätigkeit dem Leben gewonnen; schnell reifte jetzt auch der Plan, eine Zeitung für Anerkennung und theoretische Begründung der neuen Richtung zu gründen, und schon im nächsten Jahre wurde er ausgeführt. Schumann giebt über die Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" im Vorwort seiner 1854 veröffentlichten, neuerdings in zweiter Auflage erschienenen Schriften selbst die beste Auskunft:

„Am Ende des Jahres 33," heisst es dort, „fand sich in Leipzig allabendlich und wie zufällig eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war — die Musik. Man kann nicht sagen, dass die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Clavieren fast ausschliesslich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, dass Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohns Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen: Chopin wunderbare Dinge, aber eine nachhaltige Wirkung äusserte dieser erst später. Da fuhr eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: lasset uns nicht müssig zusehen, greift an, dass es besser werde, dass die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift."

Da wir für nöthig halten, die ganze kritische Bedeutung Schumanns und seiner Zeitung einer besondern Betrachtung zu unterziehen, so sei hier nur noch erwähnt, dass die erste Nummer am 3. April 1834, im Verlage des Buchhändler C. F. H. Hartmann in Leipzig, der auch den ersten Band als verantwortlicher Redacteur zeichnete, erschien und in mehreren tausend Exemplaren verbreitet wurde. Der neue, eigenthümlich frische

Ton, der darin herrschte und sich in den ersten Jahren namentlich auch erhielt, verfehlte nicht seine Wirkung. Die Zeitung gewann nicht nur in kürzester Zeit eine Reihe ausgezeichneter Mitarbeiter, sondern auch einen ziemlich ansehnlichen Leserkreis. Schon im August, also vier Monate nach der Begründung, schrieb Schumann an seinen Freund Töpke in Bremen voller Freude, dass „das Publikum das Institut (die Zeitung meint er) so lebhaft unterstützt, dass es eine Freude für uns sein muss. Prag allein zieht mit 50, Dresden mit 30, Hamburg mit 20 Exemplaren." Die mehrfach von Schumann selbst ausgesprochene Tendenz: „das alte Kunstwerk der neuen Zeit zu vermitteln und zugleich eine neue poetische Zeit vorzubereiten," fand bald die allgemeinste Anerkennung, und eine Reihe bedeutender Männer sammelte sich um ihn zu gleichem Streben. Wie sehr ihn auch die neue Redactionsthätigkeit in Anspruch nahm, sie war doch von ausserordentlicher Bedeutung auch für seine neuschaffende Thätigkeit. Aeusserlich hatte allerdings damit die eigentliche Vorbereitung für den Künstlerberuf ein Ende genommen; mit um so grösserer Energie wurde sie dagegen innerlich weiter fortgesetzt. Die ganze bisherige Entwickelung Schumanns konnte in ihrer Eigenart gar nicht besser und sicherer weitergeführt werden, als in dem fortwährenden kritischen directen Verkehr mit den besten Musikern nicht nur seiner, sondern auch vergangener Zeiten, der jetzt für ihn begann.

Schon dort, bei jenen regelmässigen, der Ausführung von Kammermusik gewidmeten Zusammenkünften der musikalischen Freunde Schumanns, welche bei diesem während seiner Studienzeit stattfanden, wurden zugleich kritische Erörterungen von Kunstfragen fleissig gepflogen und wir konnten bereits andeuten, von welch förderndem Einfluss sie für Schumann wurden. Jetzt, nachdem Schumann die Redaction einer Zeitung mit bestimmt ausgesprochenem Prinzip übernommen hatte, musste seine Entwickelung auch nach dieser Seite eine planvollere und gesetzmässigere werden. Aesthetische Erörterungen über das Wesen und die Bedeutung der alten und neuen Meister giengen mit der technischen Analyse ihrer Werke Hand in Hand. Durch jene wurde ihm

grössere Klarheit über seine eigene Mission; durch diese aber eine allmälig wachsende grössere Herrschaft über das Material, ohne welche die Erfüllung seiner Aufgabe nicht möglich geworden wäre, vermittelt. Je tiefer er in den Geist Bachs, Beethovens und Mozarts eindrang, je mehr er sich von Schuberts wunderbaren Weisen umstricken liess, desto lauter musste in seinem eigenen Innern dasjenige erklingen, was jene nur angeregt, nicht auch selbst ausgesprochen hatten; je lauter aber auch die Tagesstimmen in dieser neuen Thätigkeit an ihn herandrangen, je näher ihm Mendelssohn, Chopin und die Reihe kleinerer Meister der Gegenwart traten, mit um so grösserem Bewusstsein vermochte er auch die Ideale der Zeit zu erfassen, um sie mit seinen eigenen zu verbinden und zu einigen. Jener unbewusste Zug, der schon in seiner frühesten Kindheit wach in ihm geworden ist, und der ihn bisher immerfort leitete, kommt jetzt allmälig zum vollen Bewusstsein in ihm. Die ganze romantische Unendlichkeit wird zum Darstellungsobject seiner künstlerischen Thätigkeit, und er wird der reinste Vertreter musikalischer Romantik und zwar so, dass sie in ihm eine wirklich neue Technik schafft. Wir haben an anderem Orte*) nachzuweisen versucht, dass die Vertreter der musikalischen Romantik, Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann nicht Romantiker im Gegensatz zu den Classikern sind, sondern weil sie die Romantik selbst zum Vorwurf ihres künstlerischen Schaffens machten, weil sie die Schätze, welche die romantischen Dichterschulen blos legten, musikalisch zu verwerthen suchten. Wir wiesen nach, wie Weber in die mittelalterliche Romantik, welche durch jene Dichterschule lebendig gemacht wurde, untertauchte; wie er die lichtvolle Geschäftigkeit der Elfen, den Zauber jener Zeit der Aventuire und glänzender Ritterlichkeit; die Schrecken und Schauer der von Dämonen erfüllten Welt und den süssen Duft echt deutschen Empfindens, der sie durchzieht, zu seinem Darstellungsobject macht; wie ferner auch das Kunstwerk Mendelssohns, welches seine kunstgeschichtliche Bedeutung bedingt,

*) Allgemeine Musiklehre pag. 289 ff.

aus jener romantisch construierten Traumwelt stammt, die er nur mit Elfen und Kobolden bevölkert; wie in beiden, in Weber und Mendelssohn, schon jenes andere charakteristische Merkmal der romantischen Dichterschule: die romantische Unendlichkeit zur Erscheinung kommt, bei Weber als schwärmerische Innigkeit, bei Mendelssohn als glühende Sehnsucht; wie diese Franz Schubert zu vollständig isolierter Darstellung subjectiven Empfindens führt und ihn zum Vollender des gesungenen Liedes macht und wie dann endlich Schumann diese ganze romantische Unendlichkeit erschöpfend darstellt, das sogenannte romantische Gebiet nach allen Richtungen erforscht und musikalisch zu gestalten sucht.

Der Beginn der kritischen Thätigkeit Schumanns bezeichnet nach alle dem einen der wesentlichsten Abschnitte in Schumanns ganzem Entwickelungsgange. Es scheint daher zweckmässig, die Darstellung seines äussern Lebens hier für einen Moment abzubrechen und seine innere Entwickelung an seinen eigenen Werken zu verfolgen bis zu dem Zeitpunkt, in welchem ein wiederum mehr äusseres Ereigniss auch seinem Innern eine neue Richtung giebt.

Drittes Kapitel.

Die oppositionellen Compositionen.

(Op. 1—23.)

In diesen ersten Werken schliesst sich Schumann der Weise Franz Schuberts zwar eng an, allein es macht sich doch auch schon jener tiefgreifende Unterschied geltend, der später immer gewaltiger und mächtiger hervortritt und seine Sonderstellung innerhalb der Kunst nicht minder als den andern Romantikern gegenüber bedingt. Schubert war der erste, welcher für die lyrische Isolierung der Einzelempfindung die entsprechende Form gefunden hatte. Die grossen Meister der Vergangenheit, Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven arbeiteten unter dem zwingenden Einfluss der das Leben leitenden Ideen auf Gemüth und Phantasie, und verkörperten den poetischen Inhalt des Lebens in den grossen und breiten Instrumentalformen. Schubert machte die Einzelempfindung des Einzelsubjects zum Object seiner Darstellung und führte so das Lied zu höchster Formvollendung; veranlasste aber auch zugleich jene kleinern Instrumentalformen, in welchen die Meister der Neuzeit so Unvergängliches leisteten und die namentlich durch Schumann zur Vollendung geführt werden sollten.

Bach, der eigentliche Begründer dieser ganzen Richtung, denn durch ihn wurde das Recht der Innerlichkeit erst innerhalb der Entwickelung der Kunstmusik gewährleistet, gab wie Haendel seine Innerlichkeit gefangen an die christliche Weltanschauung; Gluck, der Schöpfer der heroischen Oper, veräusserte sie an die Starrheit der antiken Welt. Haydn, Mozart und Beethoven liessen dann die Wunder der Natur und der Weltbegebenheiten

auf ihre Individualität einwirken, und diese wuchs an und mit ihnen, dass selbst jene beiden Meister mit der reichsten und tiefsten Innerlichkeit, Mozart und Beethoven, Ton und Form für den einzelnen isolierten Zug derselben nicht fanden. Sie hatten sich gewöhnt alles nach den grössten Dimensionen anzuschauen, in den weitesten Beziehungen zu betrachten, und so wird in ihrer Hand selbst das Lied zur Scene, die kleinere Instrumentalform zum Rahmen für mannichfaltige nur nicht weiter ausgeführte, aber fast dramatisch gruppierte Bilder.

Für das Lied fand erst Franz Schubert wieder die entsprechende Form. Indem er den ganzen weitschweifigen Apparat jener Meister zusammenrückte, ohne von dem Reichthum ihrer Darstellungsmittel etwas einzubüssen, gewann er wieder jene knappe Liedform, in welcher die lyrische Stimmung vollständig erschöpfend entsprechende Darstellung gewinnt. Er schliesst sich eng dem strophischen Versgefüge an, das er mit den reichen Mitteln der Vorgänger nachbildet und im Sinne des Textes musikalisch neu gestaltet. Instrumental gewann er dieselben Erfolge nur in jenen Tonstücken, in welchen die formelle Gestaltung bereits als fertige Typen äusserlich bestimmt überliefert ist, im Marsch, im Walzer, in der Variation und der Polonaise. In allen übrigen Instrumentalwerken liefert der Meister den schlagendsten Beweis, dass nur die Unmittelbarkeit und Naivetät der Erfindung eines Haydn noch im Stande war, gross und breit angelegte Instrumentalwerke, Symphonien und Sonaten ohne bestimmtes Darstellungsobject zu schreiben; dass mit dem Verschwinden dieser Naivetät die gesammte Innerlichkeit, um wirklich bedeutsame Instrumentalwerke zu erzeugen, an bestimmten Bildern, welche sie der Phantasie vorüberführt, sich concentrieren muss. Dort in jenen Liedern und den knappen Instrumentalformen ist es die von vornherein festbestimmte Form, welche die Phantasie Schuberts zügelt und in feste Bahnen leitet. In den weitern und grössern Formen, die nur in ihren äussersten Umrissen vorgezeichnet sind, verliert sich seine Phantasie in ein, alle Form überwucherndes Spiel mit prächtigen, aber innerlich meist zusammenhangslosen Bildern. Die Bedeutung des eigentlich Treibenden der grossen

Instrumentalformen, des Contrastes, ist Schubert nie recht zum Bewusstsein gekommen, und auch eine dialectische Entwickelung der Gedanken versucht er nur selten. Bei ihm reiht sich meist Bild an Bild, einzig zusammengehalten durch seine eigene, genialstarke Innerlichkeit.
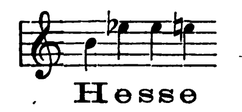
Nach dieser Seite nun gewinnt Schumann von vornherein einen ganz entgegengesetzten, und wie wir bereits andeuteten, den einzig richtigen Standpunkt. Ihm war die Tonkunst nie anders erschienen, als die Kunst der Darstellung dessen, was ihn innerlich bewegt. Wir sahen, wie früh sich der Schaffensdrang in ihm regt; wie er ihn aber auch gleich an der Darstellung bestimmter Objecte bethätigt. Namen, Personen und eigene Erlebnisse versucht er in Töne zu fassen, und dieser Zug beherrscht ihn bald so vollständig, dass allmälig Alles beinahe nur Bedeutung für ihn gewinnt, so weit es sich musikalisch umgestalten lässt; dass auch er der äussern Welt der Begriffe immer mehr entfremdet wurde.

Dieser eigenthümliche Zug, der seine hohe kunst- wie culturgeschichtliche Stellung bedingt, wies ihn ganz naturgemäss zunächst vorwiegend auf das Gebiet des Instrumentalen. Dies bietet nicht nur für das geheime Weben und Walten des Geistes unendlich erweiterte und verfeinerte Mittel, und lässt es zu energischerem, unmittelbarerem Ausdruck gelangen, als das Vocale, sondern es ermöglicht allein solche, zum Theil handgreifliche Darstellungen, wie sie Schumann in einzelnen seiner frühesten Werke versucht.

Am hervorstechendsten tritt der Zug, die gesammte Thätigkeit unter den directen Einfluss bestimmter Darstellungsobjecte zu stellen, in jenen Werken hervor, die er über in Noten dargestellte Namen schrieb (Op. 1 und 9); und in jenen, in welchen er sich selbst in den verschiedenen Regungen seines Innern, wie seine nächste seelenverwandte Umgebung auch verschieden objectiviert zur Darstellung zu bringen sucht. (Op. 6, 9, 11).
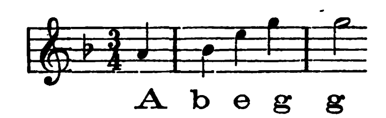
Der Gedanke, einen in Noten darstellbaren Namen als Motiv für ein Tonstück zu benutzen, ist nicht neu. Seit Bach seinen

Namen als Fugenthema benutzte, ist ihm mancher in gleicher Weise gefolgt, wie z. B. der verstorbene Orgelmeister



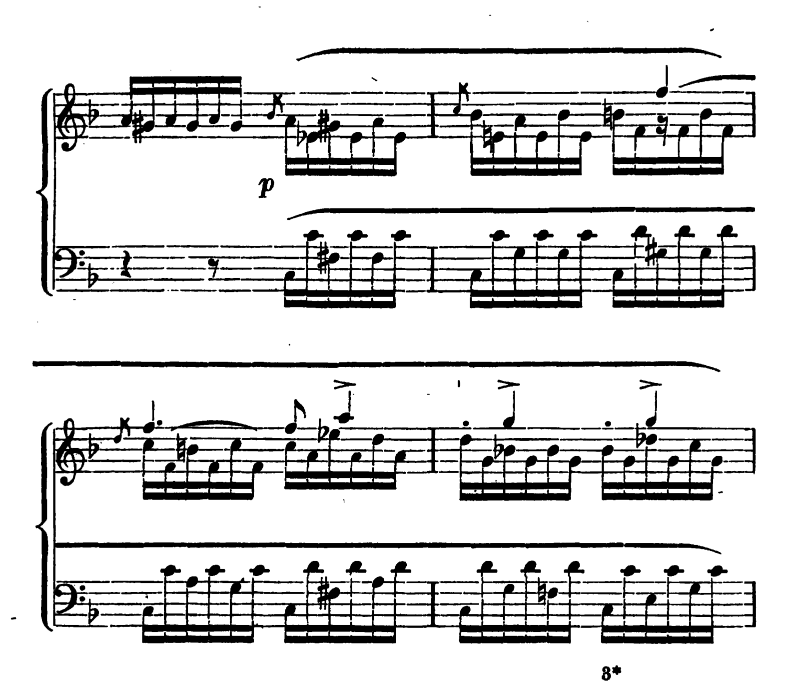
Allein für keinen dieser Meister hatte das so gewonnene Thema die Bedeutung wie für Schumann. Für Bach und seine Nachfolger wurde es nur Grundlage für die weitere, sonst wenig beeinflusste Fugenarbeit. Schumann dagegen macht die Tonstücke, welche er aus solchen entlehnten Namen entwickelt, zu Huldigungen für die geliebten und verehrten Träger derselben. Diese wurden deshalb mit hineingezogen, wie sie in der Phantasie des Dichters lebten, und sie übten so einen entschiedenen Einfluss auf die ganze Gestaltung der Tonstücke aus. Dem entsprechend wählte Schumann die Form der Variationen, die einen solchen directen Einfluss ermöglichte.
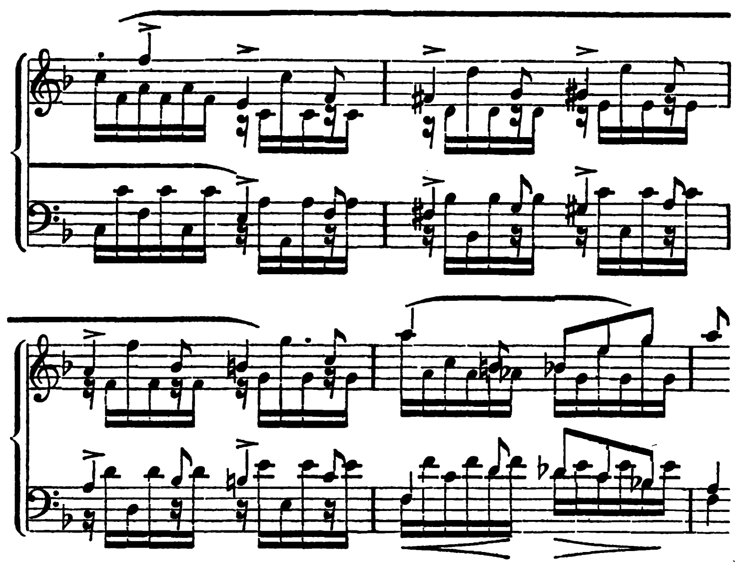
Jenes Opus 1 über den Namen:



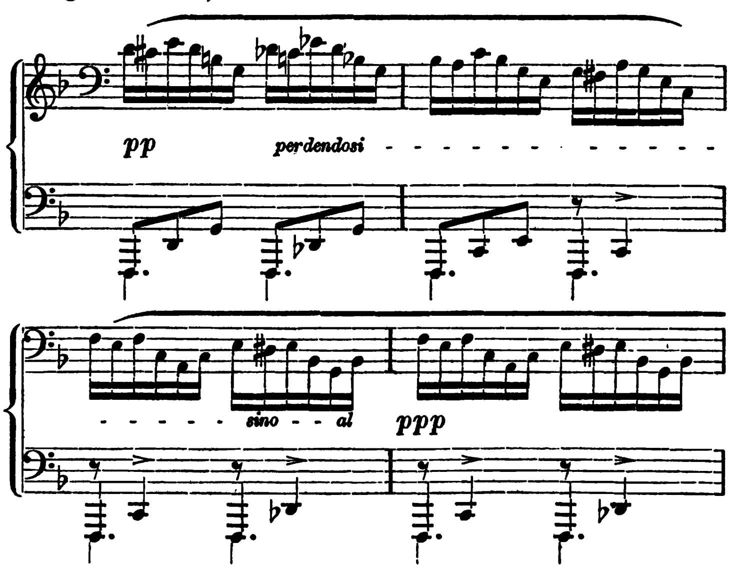
das in der ersten Hälfte des Jahres 1830 entstand und im November 1831 erschien, wurde durch eine junge hübsche Dame, Meta Abegg, deren Bekanntschaft Schumann auf einem Balle in Mannheim gemacht hatte, hervorgerufen. Die Beziehungen zu der Dame waren wol nur rein äusserer Art; Schumann fand sich sogar veranlasst, die Variationen nicht ihr, sondern einer fingierten „Comtesse Pauline von Abegg" zu dedicieren. Die Variationen interessieren uns nur mehr formell, als sie uns zeigen, wie weit Schumanns technische Fertigkeit in Beherrschung des Materials durch die Eigenthümlichkeit des bisherigen Entwickelungsganges gefördert worden ist, und wir machen hier schon die interessante Bemerkung, dass er, gewiss nur instinktmässig, sich durchaus, wenn auch nicht gerade geschickt, innerhalb der musikalischen

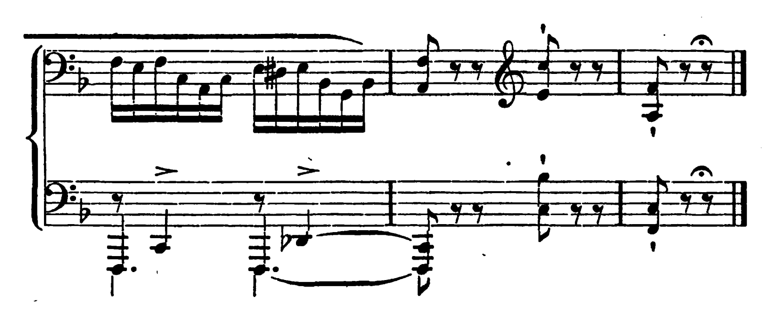
Formgestaltung bewegt und die Gesetze derselben beobachtet. Er verarbeitet sein Motiv, wahrscheinlich auch noch als Reminiscenz an den Ballsaal, in welchem es entstand, in Walzerform, und prägt diese ganz bestimmt rhythmisch wie harmonisch aus, ohne ein neues melodisches Motiv aufzunehmen; der zweite Theil bringt das ursprüngliche Motiv in der Umkehrung. Fühlbarer wird der Mangel formellen Geschicks bei den nun folgenden drei Variationen. Schumann behält die ursprünglich knappe Form bei, beschwert sie aber zugleich, namentlich in den ersten beiden Variationen mit einem so reichen harmonischen Apparat, dass sie vollständig ungeheuerlich dasteht. Wenig Jahre später würde er aus dieser Fülle von Harmonien ein ganz anderes Tonstück geschaffen haben. Das Finale gestaltet sich freier und durchsichtiger, und hier erkennen wir schon die Hand, welche später ein solch berückendes Tonspiel mit Harmonien ausführen und darüber so wundersame Melodien aufbauen sollte. Stellen wie:





sind Schumann so ureigen, dass sie seine Individualität schon vollständig bezeichnen; nicht minder der Schluss:
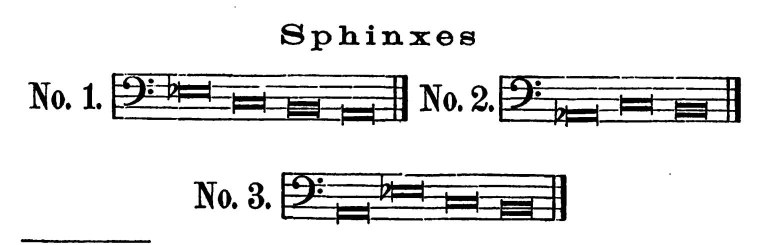




Eine ungleich feinere und in ihrer Anwendung tiefere und genialere Bearbeitung fand das Thema, welches er in gleicher Weise dem Namen des kleinen, an der böhmisch-sächsischen Grenze gelegenen Städtchen „Asch" entlehnte und aus dem er sein Opus 9: „*Carnaval. Scenes mignonnes*" wob.

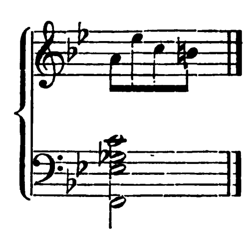
Im April des Jahres 1834 war Ernestine v. Fricken, aus dem genannten Städtchen gebürtig, in das Haus Wiecks gekommen, um bei diesem bereits berühmten Lehrer des Pianofortespiels Unterricht zu nehmen. In Schumann loderte schnell eine glühende Neigung für sie auf, und unter dem unmittelbaren Einfluss derselben entstanden die meisten der einzelnen Stücke dieses Werkes. Schumann fand, wie er in einem Briefe *) an seine Freundin Henriette Voigt erwähnt, an dem „musikalischen" Namen jenes Geburtsstädtchens namentlich deshalb so viel Freude, weil die einzelnen Buchstaben zugleich die einzigen musikalischen in seinem eigenen Namen sind. Er legte sie auch in dieser doppelten Beziehung den einzelnen Bildern zu Grunde und führte sie in dem angegebenen Werke zur nähern Bezeichnung als:

Sphinxes



*) Wasielewsky pag. 140.

ein. Aus jenem erwähnten Briefe ersehen wir auch, dass ihm diese Fassung und Harmonisierung:



als „sehr schmerzvoll" am meisten behagte.

Einen weitern Aufschluss über die Bedeutung einzelner Nummern erhalten wir von Schumann selbst in einem andern Briefe, den er an Ignaz Moscheles unterm 22. September 1837 richtet: „Der Carneval ist auf Gelegenheit entstanden, meistentheils und bis auf 3 oder 4 Sätze immer über die Noten A S C H gebaut, die der Name eines böhmischen Städtchens, wo ich eine musikalische Freundin hatte, sonderbarer Weise aber auch die einzigen musikalischen Buchstaben aus meinem Namen sind. Die Ueberschriften setzte ich später darüber. Ist denn die Musik nicht immer an sich genug und sprechend? Estrella ist ein Name, wie man ihn unter Portraits setzt, das Bild fester zu halten; Reconnaissance eine Erkennungsscene, Aveu Liebesgeständniss, Promenade ein Spazierengehen, wie man es auf deutschen Bällen Arm in Arm mit seiner Dame thut." Wir ersehen hieraus, wie Schumann in seiner Phantasie das vollständige Bild eines Carneval aufgebaut hatte, und so fehlen denn auch nicht die typischen Maskenfiguren: Pierrot, Arlequin, Pantalon und Colombine. Die übrigen darin auftauchenden Gestalten gehören der sogenannten Davidsbündlerschaft an, über welche sich Schumann gleichfalls selbst im Vorwort seiner gesammelten Schriften dahin ausspricht: „Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur im Kopfe seines Stifters existierte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und

Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich wie ein rother Faden durch die Zeitschrift (und wie wir gleich hinzusetzen wollen, durch die Werke dieser ersten Periode) „Wahrheit und Dichtung" in humoristischer Weise verbindend.

Wir halten es keineswegs für eine romantische Spielerei, sondern für eine, in der ganzen Eigenthümlichkeit und der bisher erfolgten Entwickelung bedingte Nothwendigkeit, dass Schumann zunächst jene beiden hervorstechendsten Züge seiner Individualität, die träumerische Innigkeit und Weichheit seines Gemüths als Eusebius und die leidenschaftliche Energie seines Wesens als Florestan zu personificieren versuchte. Sein Inneres darzulegen und auszutönen, das hatte er früh als seine eigenste Mission erkannt, und wie konnte ihm das sicherer und ungezwungener gelingen, als wenn er dies zwiespältige Innere auch zwiespältig zu gestalten und in dieser Gestaltung auch anzuschauen versuchte? Nur so war auch eine Vereinigung im Meister Raro, wie sie Schumann anstrebte, zu ermöglichen; dass er sie nicht vollständig erreichte, hat nur ein ungünstiges Geschick verschuldet. Schon in jener bereits erwähnten Kritik der Chopin'schen Variationen spielen beide ihre bestimmt vorgezeichnete Rolle, ebenso wie in einem Briefe an Henriette Voigt*). Unter dem Meister Raro ist dort wol noch Friedrich Wieck zu verstehen. Zur Davidsbündlerschaft gehört weiter noch Serpentinus und Jonathan (Carl Bank und wahrscheinlich Ludwig Schunke) und Eleonore, später Aspasia, die Schumann selbst als die mehrfach erwähnte Frau Henriette Voigt enthüllt, in dem oben angezogenen Briefe. Zunächst ist dies Verfahren, auch seine Umgebung in möglichst verklärtem Lichte anzuschauen, allerdings in der ganzen jeanpaulisierenden Richtung, der sein jugendlicher Geist angehört, begründet. Es ist eben jenes träumerische Verhimmeln aller Wirklichkeit, jene ideale Schönmalerei, die er von Jean Paul gelernt hatte und hier ganz bewusst übt. Für ihn aber hatte das Verfahren den grossen Vortheil,
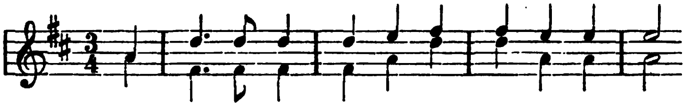
*) Wasielewsky pag. 341.

dass alle die, welche seinem Herzen näher traten, auch in seiner Phantasie als Lichtpunkte erschienen und dort Ordnung und Maasshalteu verbreiten halfen. Seine, durch die musikalische Formenlehre wenig geschulte Phantasie bedurfte zunächst solcher Experimente, um überhaupt Objecte für die künstlerisch abgerundete Darstellung zu erzeugen. Sie musste sich, um sich nicht in wesenlosen Nebelgebilden zu verlieren, an die reale Welt anlehnen. Dabei widerstrebt es ihr, diese und ihre Darstellungsobjecte nach ihrer begrifflichen Seite in die Darstellung hineinragen zu lassen. Sie umrankt das ursprüngliche poetische Bild mit einer so reichen Fülle von Arabesken, dass dies meist schliesslich ganz verloren geht, dass man immer weniger leicht den eigentlichen Ausgangspunkt erkennen kann; ja dass die Bilder schon die Beziehung zur realen Welt verlieren. Als er dann auf dem Höhepunkt seines Schaffens steht, als er jene Herrschaft über seine Phantasie wie über das Darstellungsmaterial erreicht hat, die ihn unsterbliche Meisterwerke schaffen liess, bedurfte er jener äussern Hülfsmittel nicht mehr und er beginnt sie selbst in seinen frühern Werken zu verwischen, wie in der noch von ihm revidierten neuen Ausgabe der Davidsbündlertänze (Op. 6), in welcher er nicht nur den, dem Titel der ersten Ausgabe hinzugefügten „alten Spruch":

> In all' und jeder Zeit
> Verknüpft sich Lust und Leid:
> Bleibt fromm in Lust und seid
> Beim Leid mit Muth bereit.

sondern auch die, auf den angegebenen Ursprung bezüglichen, meist humoristischen Ueberschriften und Bezeichnungen der einzelnen Nummern, als von Florestan und Eusebius herrührend, unterdrückte.

In dieser Davidsbündlerschaft concentrierten sich zugleich auch die Streitkräfte, über welche er in seinem, gegen die Philister uuternommenen Kampf zu verfügen hatte. Letztere führt er mehrmals in dem sogenannten Grossvatertanz:

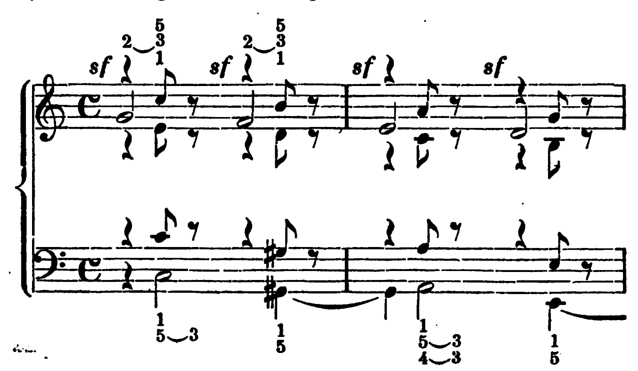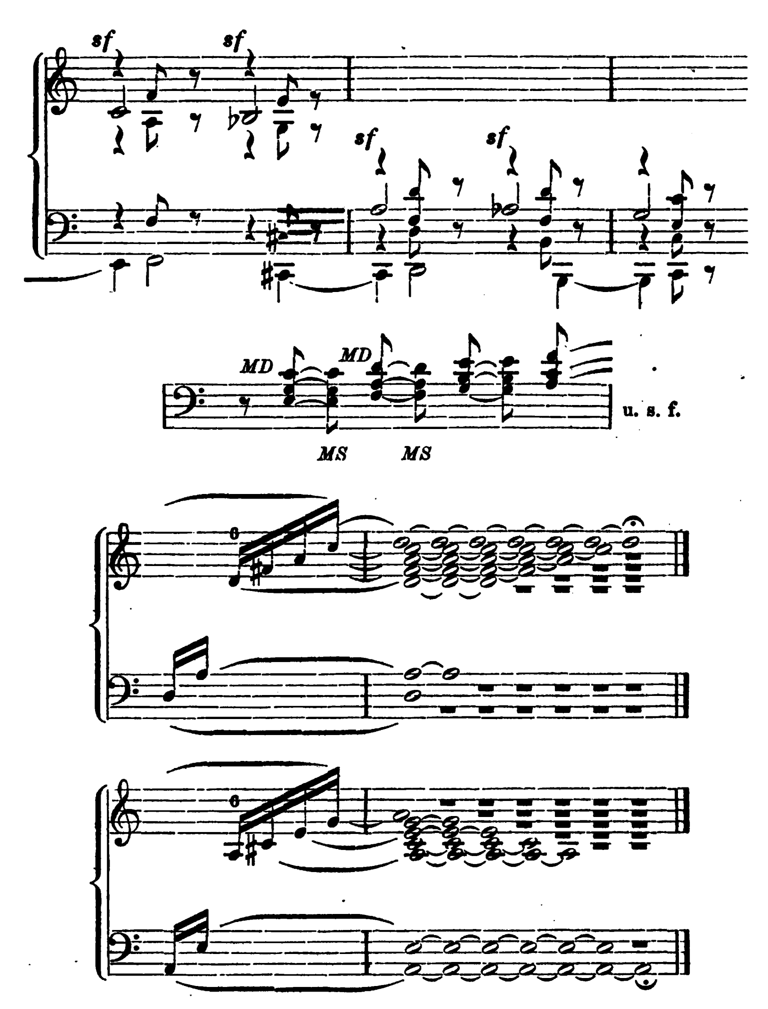


ganz direct selbstthätig ein, und weil dieser Kampf bald mehr, bald weniger ausgeprägt die gesammte Thätigkeit Schumanns jetzt noch beeinflusst, so dürfte schon aus diesem Grunde die von uns gewählte Bezeichnung: oppositionelle Compositionen gerechtfertigt erscheinen, auch wenn Schumann nicht, wie doch thatsächlich erwiesen, mit ihnen eine so vollständige oppositionelle Stellung gegenüber der Musikpraxis jener Zeit einnahm. Wie früh bewusst er diese gewinnt, ersehen wir aus dem bereits im Jahre 1831 beendeten Op. 2: den Papillons, von denen einzelne schon in Heidelberg entstanden waren. Schumann selbst giebt uns in einem Briefe an Henriette Voigt (im Sommer 1834) einigen Aufschluss: „Das gäbe," schreibt er, „ja eine Brücke zu den Papillons: denn über dem zerstäubten Leib denken wir gern die Psyche emporflattern. — Manches könnten Sie von mir darüber erfahren, wenn es nicht Jean Paul besser thäte. Haben Sie einmal eine frei Minute, so bitte ich Sie, das letzte Kapitel der Flegeljahre zu lesen, wo Alles schwarz auf weiss steht, bis auf den Riesenstiefel in Fis-moll (beim Schluss der Flegeljahre ist's mir, als würde das Stück allerdings geschlossen, als fiele aber der Vorhang nicht herunter). Ich erwähne noch, dass ich den Text der Musik untergelegt habe, nicht umgekehrt — sonst scheint es mir ein „thöricht Beginnen". Nur der letzte, den der spielende Zufall zur Antwort auf den ersten gestaltete, wurde durch Jean Paul geweckt." Und in einer Anmerkung zu einer Kritik der Papillons in der Wiener musikalischen Zeitung No. 26, 1832, welche in den „meist schäkernd flatterhaft und kokettierend" gehaltenen Papillons nur ein Spiegelbild der Schmetterlingsnatur sah, macht Schumann die Anmerkung: „Die Papillons sollen bei weitem etwas anderes sein." Und dennoch müssen auch wir bekennen, dass sie nicht zu der Bedeutung angewachsen sind, welche ihnen der Jüngling unterlegte. Der reife Schumann würde

unter dem Eindrucke jenes grossartigen Jean-Paul'schem Bildes, wie es im letzten Kapitel der Flegeljahre aufgerollt wird, ganz andere Tonbilder geschaffen haben, als „diese Tanzmelodien, denen als Text Liebesworte unterzulegen sind."

Die als Op. 3 veröffentlichten Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini wurden für Schumann insofern von grosser Bedeutung, als sie seine technische Fertigkeit in Behandlung des Darstellungsmaterials wesentlich fördern halfen. Er deutet das selbst im Vorwort an: „Auf so viele Schwierigkeiten, technische wie harmonische, der Herausgeber während der Bearbeitung dieser Capricen auch stiess, so unterzog er sich ihr doch mit grosser Lust und Liebe."

Dies Vorwort giebt überhaupt einige so bedeutsame Anknüpfungspunkte für die Charakteristik der eigenthümlichen Richtung Schumanns in jener Zeit, dass wir gern bei ihm noch etwas verweilen. Zunächst zeigt es, mit welcher Sorgfalt er die Technik des Claviers studiert. Neben eingehenden Bemerkungen über das Studium und die Vortragsweise der einzelnen Capricen giebt er zugleich eine sehr verständige Anleitung über die Vorstudien; über Fingerübungen, Fingersatz, Anschlag und dergl., und hierbei laufen Bemerkungen mit unter, wie sie feiner und geistvoller kaum ein vollendeter Virtuose machen könnte. Wol durch Chopin angeregt sucht er dann weiterhin durch eine eigenthümliche Spielweise dem Clavier aussergewöhnliche Klangeffecte abzugewinnen, wie in folgenden Uebungen:



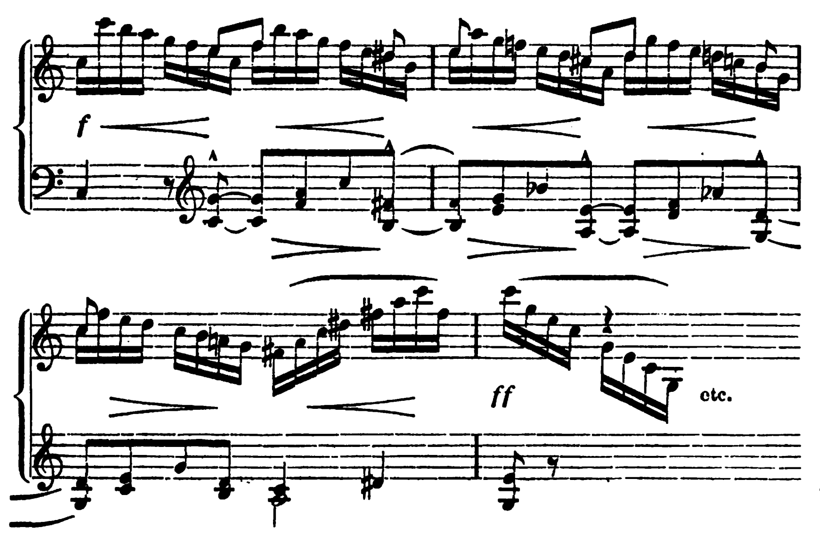


Dabei unterlässt er nicht zu bemerken, dass die beigefügten Beispiele nur auf ähnliche hindeuten sollen. Er räth sogar vorgerückten Spielern an, nur selten Uebungen aus Clavierschulen zu spielen, lieber eigene zu erfinden und etwa als Vorspiele im freien Phantasieren einzuflechten, da dann Alles viel lebendiger und vielseitiger verarbeitet wird. Doch gelten ihm diese Studien nur

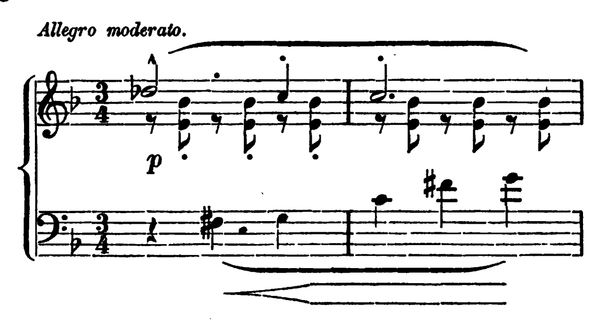
als nothwendige Vorbedingungen für die Ausführung des Kunstwerks. „Dann, nach Ausscheidung aller äussern Schwierigkeiten, wird die Phantasie sich sicher und spielend bewegen können, ihrem Werke Leben, Licht und Schatten geben, und was an freierer Darstellung noch mangeln sollte, leicht vollenden." Anschliessend hieran räth er dann: „Zur Uebung im Capriccio-Styl sind den Clavierspielern, ausser den älteren von Müller, die von Felix Mendelssohn, namentlich das (classische) in *Fis min.* und für das brillante Spiel die wenig bekannten und sehr geistreichen von J. Pohl zu empfehlen. Auch einige der Bach'schen Fugen im woltemperierten Clavier können zu diesem Zweck mit Nutzen studiert werden, im ersten Heft etwa die in *C min.*, *D. maj.*, *E min.*, *F maj.*, *G maj.* u. a. m." Dieser Hinweis namentlich auf Mendelssohns classisches Capriccio ist gleichfalls bemerkenswerth, weil es die Grundverschiedenheit des Entwickelungsganges der beiden, sonst so nahe verwandten Meister darlegt. Mendelssohns ganze Erziehung war früh darauf gerichtet, seiner reichen Innerlichkeit jene harmonische Durchbildung und Abklärung zu geben, auf welcher die vollste formelle Abrundung der künstlerischen Aeusserungen derselben beruht. Seine frühesten künstlerischen Kundgebungen zeigen daher schon eine äussere Formvollendung, die wenig mit dem gebotenen Inhalt im Einklange steht. Die eigene Individualität erscheint noch durch die meisterliche Form so eingeengt, sie ist noch mit Fremdem, durch die Schule ihm Zugeführtem vermischt, dass sie uns wenig erkennbar erscheint. Aber gerade durch diese meisterliche Form imponierte er Schumann, dessen reiche Innerlichkeit, wie wir sahen, sich unter fremden Einfluss stellen musste, um nur überhaupt die schrankenlose Phantasie zu zügeln und zu formen. Mendelssohn musste in erneuter Arbeit die formellen Fesseln, in welche die Schule seine Phantasie, seine ganze Innerlichkeit gelegt hatte, lockern und lösen, um diese zum Durchbruch zu bringen; während Schumann in gleich energischer Arbeit nach formeller Festigung rang, welche die Schule bei ihm versäumt hatte. In diesem Sinne erschien ihm jenes Capriccio classisch, weil es formvollendet war.

Der Gewinn, der ihm aus der Bearbeitung dieser Capricen für seine eigene Entwickelung erwuchs, ist nicht hoch genug anzuschlagen. Die Schwierigkeiten, welche die Harmonisierung derselben darbot, waren allerdings nicht gering. Sie forderten eine reiche Harmonieentfaltung, wie sie in Schumanns gesammter Individualität begründet ist. Hierbei aber lag die Gefahr nahe, den Charakter der eigenthümlichen Musikstücke zu verletzen; die leicht beschwingten Etüden zu beschweren und sie in ihrem oft „launenhaft-eigenthümlichen" Fluge zu hemmen. Schumanns Hauptaufgabe war aber gerade: diesen Charakter noch bestimmter auszuprägen; er wollte nicht nur eine blosse Bassbegleitung unterlegen, sondern die Etüden unter Wahrung ihres ursprünglichsten Wesens für das Clavier übertragen, und so wurde er hier schon auf jenen polyphonen Clavierstyl geführt, der ihn zum bedeutendsten der Romantiker machen sollte. Dieser polyphone Styl der Instrumentalmusik erfordert nicht, wie der der Vocalmusik eine bestimmte Anzahl selbständiger Stimmen, sondern nur eine mehr- oder minderstimmige, freie und durchsichtige Darstellung des harmonischen Materials. Das Orchester in seiner jetzigen Zusammensetzung hat mehrere Instrumente aufgenommen, welche an jener polyphonen Führung des Vocalen sich nicht betheiligen können, wie die schwerfälligern Blech- und die tonarmen Schlaginstrumente; sie namentlich erfordern eine andere polyphone Führung als die Singstimmen. Nicht minder wie die eigenthümliche Behandlungsweise wird der verschiedene Klang der einzelnen Instrumente massgebend für die instrumentale Polyphonie. Auch dem Clavier lässt sich jene vocale Polyphonie schlecht vermitteln; weil sein Ton nicht so weittragend und ausdauernd ist wie der Gesang- oder auch der Orgelton, so ist es nicht leicht, den Gang der einzelnen Stimmen in fortlaufendem Zusammenhange zu verfolgen. Zudem büsst das Instrument bei dieser polyphonen Behandlung meist seinen höchsten Reiz: Spiel- und Klangfülle ein. Die macht- und glanzvollste Behandlung des Claviers ist immer die accordische. Aber um ihr das Materialistische der Wirkung abzustreifen, ist es dann wieder nöthig, diese Accorde entweder in möglichst durchsichtigen, weiten Lagen

einzuführen oder sie in leichtes, luftiges Figurenwerk aufzulösen. Wie diese eigenthümliche Behandlung des Claviers namentlich durch J. S. Bachs entsprechende Claviercompositionen angeregt, die herrschende wurde, wie sie in Haydn, Mozart und Beethoven neue Formen hervortrieb und bei den Meistern des virtuosen Clavierspiels: Clementi, Field, Hummel u. A. sich immer brillanter entwickelte, ist hier nicht weiter nachzuweisen. Dass Schumann sich diesen Bestrebungen energisch anschloss, um diesen polyphonen Clavierstyl in eigener Weise umzugestalten, konnten wir bereits erwähnen. Jene oben angeführten Vorstudien, welche er im Vorwort zu seinem Op. 3 fordert, haben keinen andern Zweck, als die eigenthümliche Polyphonie des Clavierstyls zu erweitern; die Klangfülle des Claviers zu erhöhen, seine Klangeffecte zu vermehren. Die Bearbeitung der Capricen von Paganini gaben ihm Gelegenheit, diesen Clavierstyl zu üben. Mit der ihm eigenthümlichen Energie erfasst er die oft wunderlichen Gebilde Paganini's in ihrer eigensten Wesenheit; er verfolgt sie in ihrer oft überaus launenhaften Gestaltung, um ihnen ihre eigenste Harmonie abzulauschen, und wenn wir auch einen Contrapunkt wie folgenden:

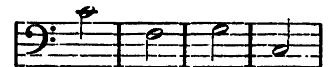


weder für sonderlich reizvoll noch für musterhaft und nachahmungswürdig erklären wollen, so ersehen wir doch daraus, wie entschieden Schumann bestrebt war, selbst accordische Gebilde und Massen in mehr polyphoner Führung zu verwenden, um jenen Clavierstyl sich zu schaffen, der für die reizvoll farbenschimmernde, prächtig phantastische romantische Traumwelt die entsprechenden Darstellungsmittel gewährte. Schon das nächste, noch in demselben Jahre (1832) vollendete Werk Op. 4, *Intermezzi per il Pianof.*, giebt klares Zeugniss dafür, dass ihn die Bearbeitung jener Studien Paganini's technisch ausserordentlich gefördert hatte. Die neue gesuchte Claviertechnik scheint ihm jetzt schon so voll bewusst zu sein, dass jene Intermezzi vielmehr von ihr, als von einem wirklich treibenden Inhalt beherrscht erscheinen. Mit Ausnahme des fünften Intermezzo, das in seinem reizenden Anfange



vortrefflich die Weichheit von Schumanns Innerlichkeit, die dann im „*Alternativo*" in grüblerischer Geschäftigkeit auftritt, charakterisiert, möchten wir dies Werk vielmehr für die fortgesetzten, selbständigen Studien der Claviertechnik erklären, die Schumann dort an Paganini's Etüden begann. Indess auch hier wird er wie immer von bestimmten Ideen beeinflusst; er bringt einzelne Nummern in Zusammenhang, und No. 2 weist durch die beigefügten Worte: „*Meine Ruh' ist hin*" direct auf einen solch poetischen Vorwurf hin. Allein die Herrschaft der Technik ist bei alle dem stärker als die der Idee, und so tritt letztere weniger erkennbar hervor. Daher erscheint auch der Name ausserordent-

lich gerechtfertigt. Es sind eben Zwischenspiele, welche mit der tragischen Entwickelung in nur mehr äusserm Zusammenhange stehen. Fast dasselbe gilt noch von den *Impromptu's* (Op. 5), welche Schumann im Jahre 1833 über ein von Clara Wieck erfundenes Thema*) schrieb. Vorher hatte er noch ein zweites Heft von Paganini's Etüden bearbeitet (als Op. 10 gedruckt) und hier erscheint die neue Technik schon so vollständig entwickelt, dass sie nur etwas loser und lockerer zu gestalten war, um Träger eines unzweideutig zu erkennenden Inhalts zu werden. Die gegebenen Melodien und die harmonische Grundlage durchdringen und ergänzen sich so, dass beide zu untrennbarer Einheit verwachsen erscheinen; dass es nur eines neuen Versuches freier Gestaltung bedurfte, um das neue Material auch geistig zu durchdringen. Als ein solcher gelten uns die *Impromptu's*, die Schumann wiederum charakteristisch genug vorwiegend über den Bass des gegebenen Themas schrieb. Dieser beginnt denn auch als Einleitung das Werk. In den ersten beiden Nummern beherrscht er die ganze Gestaltung; nur in der zweiten tritt die Melodie des Themas, aber eingehüllt und umwoben von Schumanns Gebilden, ein. In der dritten erscheinen beide aufgelöst in leichter accordischer Gestaltung; die vierte Nummer erhebt sich dann wieder über dem ursprünglichen Bass. Auch in der folgenden Nummer beherrscht dieser (im $^6/_8$ Tact doppelt vergrössert) die Gestaltung, und nur einzelne melodische Züge aus dem Thema werden erkennbar. Die folgende Nummer (A-moll) steht in einem mehr nur innern Zusammenhange und führt zu einer andern, welche die Melodie des Themas in entsprechender Umgestaltung im Bass zeigt. Die beiden nächsten Nummern paraphrasieren und variieren dann diese Nummer VII und leiten zu Nummer X dem Finale über, das die beiden Anfangstacte, die Bassclausel:



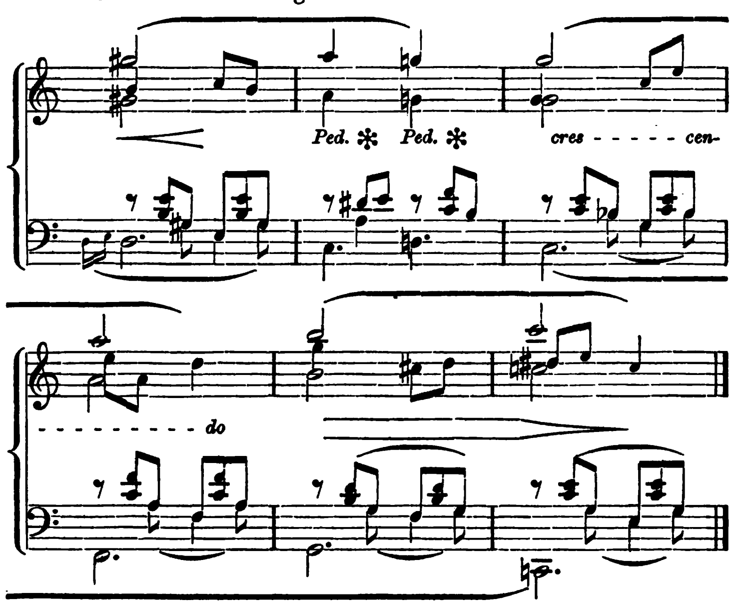
zum Motiv nimmt und das Ganze in glanzvoller Verarbeitung bis zu dem in Octaven eintretenden Anfange, an welchen sich dann,

*) Mit Variationen als Op. 3 gedruckt.

gegen den Schluss hin etwas variiert, die zweite Hälfte der Melodie anreiht, führt.

Wer wollte in dieser ganzen Anordnung wie in der speciellen Ausführung verkennen, dass auch hier Schumann von einer ganz bestimmten Idee geleitet wurde? Es ist dies Werk eine Huldigung, die er der Künstlerin darbringt, welche das Thema erfunden hatte, das er hier verarbeitet. Noch scheinen die Herzen sich nicht gefunden zu haben; aber ihrem Genius zollt Schumann bereits die tiefste Verehrung. Von Zwickau aus schreibt er schon (unterm 10. Januar 1833) an Wieck: „Sie haben es zu verantworten, dass Zwickau zum erstenmal in seinem Leben begeistert war. Wenn von ihr (Clara) gesprochen wird, so ist jedes Auge viel sprechender und lebhafter." Diese Huldigung in den *Impromptu*'s ist daher auch nur ihrem Genius dargebracht, und sie ist wesentlich von jener verschieden, welche er der Braut und der Gattin in späteren Jahren darbrachte. An die Stelle eines tiefgemüthlichen, seelischen Inhalts, der die späteren derartigen Werke Schumanns entstehen liess, tritt hier der combinierende Verstand, und Wärme und Innigkeit der Empfindung muss enthusiastische Begeisterung zu ersetzen versuchen. Schumann zerlegt, wie wir sahen, sein Thema, und in jedem der beiden Theile verkörperte sich ihm unzweifelhaft eine bestimmte Anschauung — in der Melodie vielleicht das liebliche Bild der Künstlerin, denn überall, wo sie erscheint, wird sie mit einem, in blendendem Glanze strahlenden Figurenwerk umgeben; in jenem Bassmotiv die enthusiastische Begeisterung, die er ihrem Genius zollt, und der sich bald ruhig, bald mächtig glanzvoll darlegt und am Schluss sich vollständig an das gefeierte Bild veräussert. Aber diese ganze Anschauung war doch eine zu äusserliche und so interessiert uns denn auch dies Werk weit weniger in seiner ideellen, als in seiner formellen Gestaltung. Diese treibt so vollständig aus der neuen Technik heraus, dass wir sie schon ganz klar zu erkennen vermögen. Schumann hat zunächst jetzt entschieden auch in Tonika, Dominant und Unterdominant jene Angelpunkte gewonnen, die für seine auch noch so reiche und mannichfaltige Harmonik immer das formelle Band werden sollten. Die Erkenntniss, welche ihm

die Schule wol nur andeutungsweise zugeführt hatte: dass die ganze formelle harmonische Gestaltung eines Kunstwerks nur auf jenem in der Natur des ganzen Darstellungsmaterials gegebenen Prozess der Dominantwirkung beruht, wurde ihm durch die Praxis vermittelt, und er hat sie durch sein ganzes weiteres Schaffen nie verleugnet. Er hat jenen natürlichen Formationsprozess nie verlassen; er war nur unaufhörlich bemüht, die Gesetze desselben immer tiefer zu fassen, um ihn immer wieder neu zu gestalten. Daneben ist er schon ziemlich jener erwähnten Polyphonie Meister geworden, welche sich bei ihm zunächst in weiten Lagen der Accorde darstellt und wodurch er das massige, materielle ihres Klanges mildert. Durch Wechselnoten, Vorhalte und Durchgangstöne sucht er dann ein lebendiges Gewebe von Stimmen zu erzielen, und hier schon wird er dadurch auf jene freie Einführung von Dissonanzen geführt, welche nicht nur ein so charakteristisches Merkmal seiner ganzen Schreibweise, sondern auch ein so beredtes Ausdrucksmittel der ganzen romantischen Innerlichkeit werden sollte. Stellen wie die folgende:
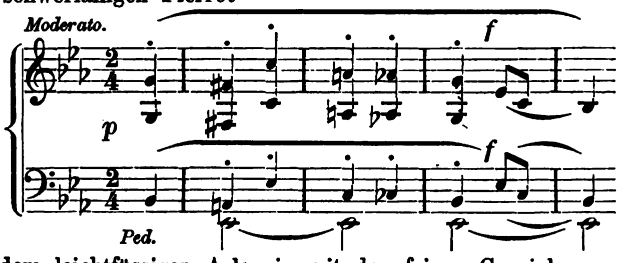


verstossen allerdings stark gegen die Gesetze der alten Schule. Im Gefühlscodex der neuern Zeit haben sie ihre Aufnahme gefunden und mit vollem Recht. Die Theorie hat nur über der künstlerischen Darstellung der Form zu wachen; bei der speciellen Gestaltung derselben muss sie das Recht der Individualität anerkennen und gelten lassen, dass es sich in rein individuellen Zügen offenbart. Die Rechtfertigung des ganzen oben angedeuteten individuellen Zuges wollen wir weiterhin versuchen.
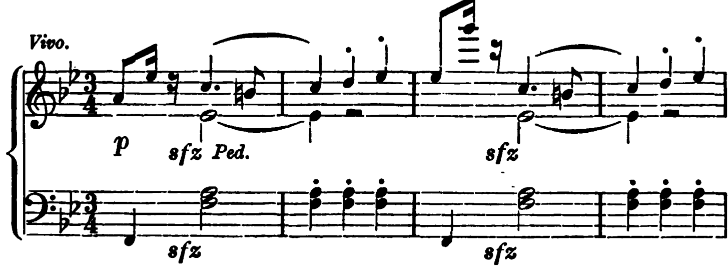
So hatte Schumann mit diesem Werke einen bedeutenden Schritt auf der Bahn seiner Entwickelung vorwärts gethan. Das was in den bisher erwähnten frühern Werken, wie in den gleichfalls früher entstandenen, aber später als Op. 7 und 8 veröffentlichten beiden Werken: Toccata (Op. 7) und Allegro (Op. 8) nur unklar und unfertig zur Erscheinung gelangt, die neue Technik und mit ihr die wesentlichen Grundzüge der Formen der neuen Richtung, hat er mit diesem Werke vollständig gewonnen. Jetzt bedurfte es nur noch einer Durchdringung und Vergeistigung derselben durch einen tiefgemüthlichen, poetischen Inhalt. So entstehen: *Der Carnaval* (Op. 9, 1834/35), die beiden *Sonaten* (Op. 11 und 22, 1833—35), die *Etudes symphoniques* (Op. 13, 1834), die *Phantasie* (Op. 17) und das *Concert sans Orchestre* (Op. 14, 1835), bei welchen der bedeutsame Inhalt die volle Formgebung wiederum noch vielfach beeinträchtigt und hemmt, bis auch sie vollständig herausgebildet in Op. 6: „*Die Davidsbündler*", namentlich aber in Op. 12: „*Fantasiestücke*" (beide im Jahre 1837 beendet), in den „*Kinderscenen*" Op. 15, der „*Kreisleriana*" Op. 16 und den folgenden Werken erscheint. Als Schumann dort in jenem Op. 5 an einem bestimmten Wendepunkte seiner Entwickelung angelangt war, lag nichts näher, als dass er nun auch die ganze Summe seines innern Lebens, so weit es bis jetzt herausgebildet ist, in einem Werke zusammen zu fassen versucht. Wie dieses sich ihm in einzelnen phantastisch verklärten Gestalten concentriert, die er in seinem „*Carnaval*" zu einem farbenschimmernden Bilde vereinigt, konnten wir bereits erwähnen. Auch des Motivs, welches den meisten der einzelnen Scenen zu Grunde liegt, ge-

dachten wir bereits. Das ganze Bild gewinnt in des Meisters Phantasie eine solche Lebendigkeit, dass er, um es zu vervollständigen, auch noch andere Figuren einführt als die erwähnten, ausser *Pierrot, Pantalon, Colombine* und *Arlequin*, auch noch *Chopin, Paganini* und unter *Chiarina* auch *Clara*, die bisher einen bedeutenden Antheil an seiner Entwickelung genommen hatten, ja er vergisst nicht in den Papillons an Jean Paul zu erinnern, dem er mehr noch als allen diesen bisher verdankt. Um dem Bilde ferner einen möglichst grossen Schein wirklichen Lebens zu verleihen, führt uns das *Preambule* direct in das bunt und mannichfach belebte Treiben des Ballsaals ein, und fehlen nicht die Tänze, wie die weitern damit verbundenen Scenen: *Aveu, Reconnaissance, Promenade*, fehlt nicht *Coquette* und *Replique*, und der „*Marsch der Davidsbündler gegen die Philister*" mit dem „*Grossvatertanz*" beschliesst dann das Ganze.

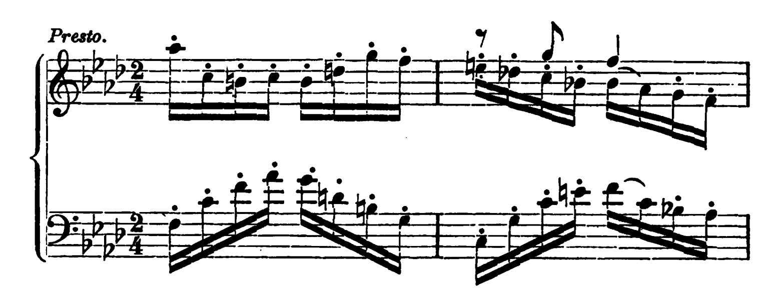
Was uns an diesem Werk zunächst ganz besonders überrascht, ist die grosse Treue und Feinheit, mit welcher Schumann das erwähnte Thema gestaltet, um die verschiedenen Situationen und Gestalten präcis zu charakterisieren. Es ist unschwer den plumpen, schwerfälligen Pierrot



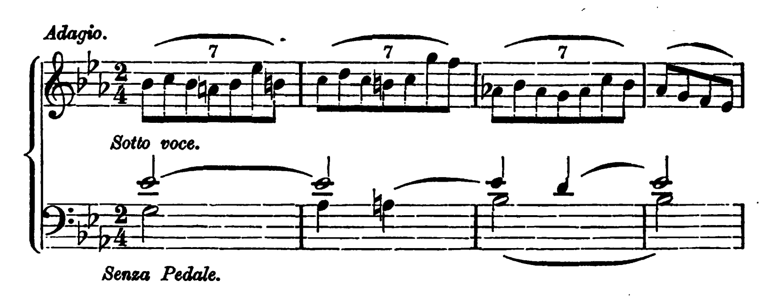
von dem leichtfüssigen Arlequin mit den feinen Capriolen



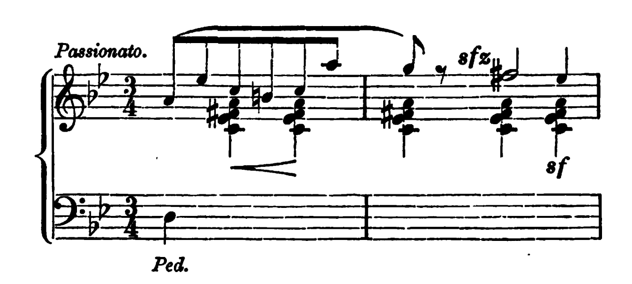
oder von dem leichtfertig und leichtfüssig einhertrippelnden Pärchen *Pantalon* und *Colombine*



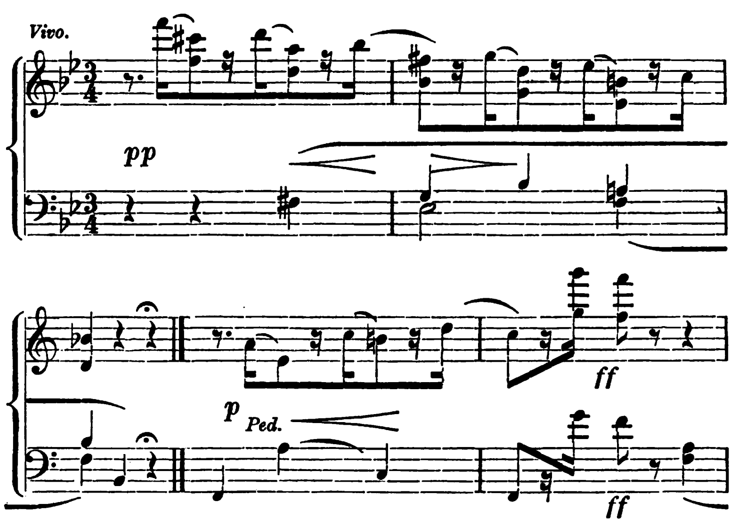
auch ohne die Ueberschriften zu unterscheiden. Ueberhaupt hätte es deren kaum bedurft, aus den verschiedenen Gestalten und Gruppen den traumumwobenen *Eusebius*
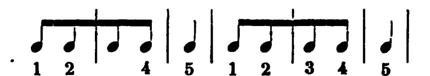


oder den stürmischen *Florestan*, der mit den „Papillons" gleich der Psyche auffliegen möchte



oder die *Coquette,* die nicht eigentlich in das Bild gehört; deren Erscheinung nur durch mehrmaliges Auftreten des Hauptmotivs, das aber hier nicht eigentlich verarbeitet ist, motiviert wird.



Für sie ist das Thema nur die Maske, unter der sie sich eingeschlichen; nachdem sie in der folgenden *Replique* beseitigt ist, beherrscht jenes ursprüngliche Motiv wieder die ganze weitere Gestaltung, das ganze bunte Treiben bis zu jenem Marsch, der charakteristisch genug im Dreivierteltact steht. Wir glauben nicht, dass Schumann sich nur von dem Grossvatertanz verleiten liess, für den beim Marsch jetzt allgemein üblichen zweitheiligen, einen dreitheiligen Tact zu substituieren; wir halten es vielmehr für einen glücklichen Zug des ihn hier leitenden Gefühls. Die Signale aus dem sechszehnten Jahrhundert lassen vermuthen, dass auch die Märsche jener Zeit vorwiegend in dreitheiligem Rhythmus gehalten waren, und die Angabe, dass die Landsknechte zum Sturme unter fünf sich regelmässig wiederholenden Trommelschlägen geführt wurden, lässt wol auch nur auf eine Dreitheiligkeit schliessen:



Die auf solche Trommelmärsche gedichteten Sprüchlein bestätigen unsere Annahme*). Die Verarbeitung der so gewonnenen Motive erfolgt, dieser ganzen Anschauung gemäss, natürlich mehr thematisch als organisch entwickelnd. In ihnen sind gewisse Gestalten und Situationen verkörpert, welche in verschiedener Beleuchtung und in ihren verschiedenen Beziehungen zu einander dargestellt und dargelegt werden sollen, sie werden daher mehr an einander gereiht, als entwickelt. Der Componist charakterisiert sein Thema in rastloser Unermüdlichkeit. Er ist unerschöpflich in harmonischen, melodischen und rhythmischen Wendungen, um aus seinen Motiven jene charakteristischen Gestalten zu formen; aber er ist dann eben genöthigt sie an einander zu reihen. Es werden nicht eigentlich aus der einen Partie neue entwickelt, um jener eine neue Beleuchtung zu geben, sondern sie werden neben einander gestellt, und jenes Motiv bildet nur den verbindenden Faden. Das Ganze erhält somit einen bunten, mehr potpourriähnlichen Charakter; ganz besonders bunt ist der Marsch, der noch um seine specielle Stellung zum Ganzen näher zu kennzeichnen, die innerlich wenig vermittelte Aufnahme mehrerer Partien aus früheren Nummern, aus dem *Preambule* und der „*Pause*" erforderte.

Die Fähigkeit einer grössern organischen Entwickelung gewann Schumann auch eigentlich erst mit den Phantasiestücken: der „*Kreisleriana*" und den „*Kinderscenen*".

Der Mangel einer solchen tritt im *Carnaval* weniger hervor, weil er durch die eigenthümliche Aufgabe begründet erscheint; empfindlich fühlbar wird er in den beiden Sonaten (Op. 11 und 22). Es war jedenfalls nicht minder eine Verkennung des eigensten Wesens der Sonatenform, wie des eigenthümlichen Inhalts, welchen ihr Schumann entgegen brachte, dass er sich jetzt schon der Sonate zuwandte. Diese fordert streng organische Entwickelung, deren er noch wenig Herr war. Jene Anschauung seiner Innerlichkeit als Florestan und Eusebius konnte ihm recht wol das Material für eine Reihe nicht nur von Sonaten, sondern von Instrumentalmusik aller Art geben; denn auf ähnlicher Gegen-

*) Siehe des Verfassers: Lehrbuch der Composition. Bd. II. pag. 296.

sätzlichkeit beruht überhaupt die Idee der Sonate wie der Symphonie. Aber dann musste er auch jedesmal die getrennte Anschauung beider zu einem bestimmten Lebenszuge zu vereinen suchen, wie er das in seinen reifen Instrumentalwerken der spätern Zeit thut. Er musste seine Themen nicht nur unter dem Einfluss jener zwiespältigen Anschauung, sondern zugleich mit dem Bewusstsein der Nothwendigkeit ihrer gegenseitigen Ergänzung erfinden. Wie frei rhapsodisch, ja recitativisch auch immerhin die letzten Sonaten Beethovens sind, dies gestaltende Prinzip, das in der Dominantwirkung hauptsächlich musikalisch Ausdruck findet, ist überall herauszufühlen und demnach auch die ursprüngliche Idee der Sonatenform. Dies gestaltende Prinzip der Dominantwirkung sollte Schumann erst vollständig bei der Liedcomposition erkennen lernen. Daher erscheinen die Sonaten dieser ersten Periode wiederum in einem üppigen Reichthum von Bildern, aber diese sind äusserlich an einander gereiht und nicht durch die von innen heraus erfolgende Entwickelung vereinigt. Wie bei den Sonaten Schuberts ersehen wir nirgend eine innere Nothwendigkeit der Gegenüberstellung der contrastierenden Partien, und wenn diese auch bei Schumann viel schärfer gefasst sind als bei Schubert, so kommen wir doch eben so wenig hier wie dort zu einer Gesammtstimmung, weil die vermittelnde innere Nothwendigkeit der Gegenüberstellung fehlt. Gleich die Einleitung zur Fis-moll-Sonate ist von berückender Süsse mit ihrer liebeathmenden Schwärmerei und Sehnsucht; *Eusebius* ist nirgend von dem Meister so wahr aufgefasst worden, wie hier und in dem zweiten Motiv des *Allegro vivace*; auch die stürmische Leidenschaft *Florestans* hat wol nie einen beredtern Ausdruck gefunden, als in dem Hauptgedanken desselben Satzes; aber beide ergänzen sich nicht, wie es in der Idee der Sonate begründet ist, in naturgemässer organischer Entwickelung; es rollt sich das Bild eines heftigen Kampfes jener widerstrebenden Elemente auf, welcher zu keiner Versöhnung, sondern zum Untergange jenes Hauptgedankens führt. Die folgende „*Aria*" erscheint wiederum als eine Variation des ethischen Inhalts jener Einleitung, welche sie an Innigkeit und Zartheit fast noch übertrifft. Die beiden folgenden Sätze: das *Scherzo* und

Finale dagegen strahlen und schillern wieder in dem buntesten Bilderreichthum der Phantasie unseres jungen Meisters. In Florestan's Phantasie spielt nun einmal der Tanzsaal eine nicht unwesentliche Rolle; und so mögen auch die lebhaften Bilder, welche er hier bald leicht skizziert, bald farbiger ausmalt, und die er durch das *Intermezzo alla burla ma pomposa* schon etwas näher bezeichnet, dort ihre Heimath haben. Das kurze Recitativ wie die mit *quasi Oboe* bezeichnete Stelle deuten dann wol auf ganz bestimmte Erlebnisse hin. Im letzten Satze endlich treten jene gegensätzlichen Seiten der Individualität Schumanns einander noch entschiedener ausgeprägt, aber auch noch unvermittelter gegenüber. Hier ist Bild auf Bild gehäuft, jedes Einzelne ist von blendender Schönheit und Reife, aber sie sind ganz unvermittelt, wie früher nur äusserlich an einander gereiht. Diese für die ganze Gestaltung der Sonate entscheidenden Mängel werden uns noch klarer heraustreten, wenn wir jene Werke derselben Gattung betrachten, in welchen er alle Mittel der neuen Richtung in grösster Vollendung auch dieser Form einfügt. Wie schöpferisch seine Phantasie sich jetzt schon erwies und wie frei gestaltend, wenn sie nicht durch formelle Schranken sich gehemmt fühlte, beweist die *Phantasie* (Op. 17). Ueber die Entstehung dieses Werkes wird erzählt, dass Schumann den möglichen Ertrag desselben als Beitrag für das in Bonn zu errichtende Beethovendenkmal bestimmt hatte und dass er es deshalb „*Obolus*" bezeichnen wollte; die einzelnen Musikstücke sollten die Bezeichnung: „*Ruinen*", „*Triumphbogen*" und „*Sternenkranz*" tragen. Der Plan kam in dieser Weise nicht zur Ausführung, und so liess Schumann auch jene Bezeichnungen fort und setzte an ihre Stelle ein Motto Fr. Schlegels:

> „Durch alle Töne tönet
> Im bunten Erdenraum
> Ein leiser Ton gezogen
> Für den, der heimlich lauschet."

Es ist ein gestaltenreiches Bild, welches Schumann vor uns aufrollt; aber mehr phantasie- als stimmungsvoll. Eine einheitliche

organische Entwickelung ist daher hier leichter zu missen, als in jenen Werken in Sonatenform, für welche sie erste Voraussetzung ist.

Fast noch fühlbarer als in den früheren Werken tritt dieser Mangel an einheitlicher Gestaltung in dem ersten Satze der nächsten Sonate (Anfangs als: *Concert sans Orchestre,* in neuer Auflage als „*3ème Grande Sonate*" gedruckt) hervor, weil er noch grossartiger und gewaltiger concipiert ist als jene Fis-moll-Sonate. Die einzelnen Partien sind weder so süss noch so leidenschaftlich erregt, aber sie sind von männlicherem und energischerem Charakter als dort und wenn es Schumann gelungen wäre, sie planvoller harmonisch unter sich in Verbindung zu setzen, wenn er die Idee der Sonate fester harmonisch gefügt erfasst hätte, würde er hier schon den Sonatensatz der neuen Richtung gefunden haben. Allein die, bei allem Reichthum doch einheitlich harmonische Gestaltung der Form sollte ihm erst durch das Lied vollständig zum Bewusstsein kommen; erst die Liedcomposition sollte ihm die volle Herrschaft über den Gestaltungsprozess gewähren, aus welchem allein die Orchesterformen hervortreiben. Jetzt vermag er eben nur meist kurzathmige Motive in der erwähnten Weise thematisch zu verarbeiten; wie meisterlich, wie feinsinnig und reizvoll dies geschieht, jene breite Form vermag er nicht damit zu gewinnen. Beim Scherzo wird ihm die rhythmische Anordnung und der feste periodische Bau zum formellen Bande, das seine sauber ausgeführten Bilder zu einheitlichern Gruppen verbindet. Hier ist alles fester in einander gefügt und die rhythmischen Beziehungen, in welche die einzelnen Partien jetzt treten, lassen intimere harmonische leichter vermissen. Dabei weiss Schumann den Rhythmus mannichfach zu gestalten, ohne in die manirierte Weise der Syncopierung zu gerathen. Die nun folgenden: „*quasi Variazioni*" sind wieder über ein Thema (*Andantino*) von Clara Wieck gearbeitet, und zwar wol nicht nur als eine, der Künstlerin dargebrachte Huldigung, wie die früheren, sondern als eine Gabe des Herzens, die dort in dem verwandten Herzen ihren Wiederhall finden sollte. Nicht kühle Begeisterung, die wärmste Innigkeit spricht aus ihnen, und sie
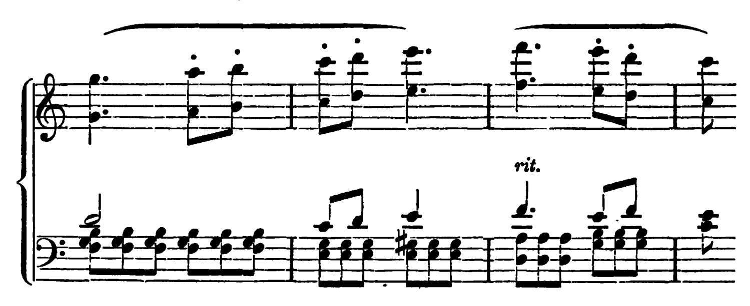
gehören zum Vollendetsten, was Schumann geschaffen hat. Im Schlusssatz erkennen wir auch nicht mehr Florestan und Eusebius, er ist vielmehr unverkennbar von dem Thema der Variationen angeregt und erscheint wie eine Paraphrase der „*Schilflieder*" von Lenau.

„Gewiss," schreibt Schumann an Dorn (unterm 5. September 1839), „mag von den Kämpfen, die mir Clara gekostet, Manches in meiner Musik enthalten und gewiss auch von ihnen verstanden worden sein, das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinahe allein veranlasst."

Die dritte Sonate endlich (Op. 22 G-moll) entspricht der ursprünglichen Idee dieser Form ungleich mehr als die vorhergehenden. Gleich der erste Satz entwickelt sich weit mehr organisch als in den frühern Sonaten. Die Hauptmomente der Gesammtstimmung sind in breitern Melodien concentriert, aus deren verschiedener Bearbeitung sich die einzelnen Sätze organisch entwickeln. Dabei ist die Anordnung derselben ganz die der alten Sonate. Vermittelt durch einen mehr harmonisch begründeten Zwischensatz tritt dem aus einer breiten mehrfach bearbeiteten Melodie entwickelten Hauptsatz in der Tonika, ein Gegensatz in der Obermediant gegenüber, der in der Syncopation das Hauptmerkmal der romantischen Unendlichkeit trägt und in seiner Verarbeitung am meisten die alte Form in neuer Gestaltung zeigt. Auch der weitere Verlauf dieses Satzes entspricht ganz der ursprünglichen Form der Sonate. Von dem neuen Geist, der in dieser alten Form somit lebendig geworden war, spricht endlich auch jene Wunderlichkeit, dass Schumann für diesen Satz das Tempo: *so rasch als möglich* vorschreibt und dann gegen den Schluss hin, ein schnelleres und endlich gar ein noch schnelleres Tempo verlangt. Wir vermögen nicht, hierin ein Versehen anzuerkennen; uns erscheint diese Bezeichnung weniger als eine strikte Vorschrift für den Ausführenden, sondern vielmehr als eine Kundgebung dessen, wie Schumann die Ausführung im Geiste anschaute. Noch fühlt sich sein Geist von der Form als solcher beengt; noch erscheint sie ihm wie eine Fessel, deren er sich so

bald wie möglich zu entledigen gedenkt, und obgleich er ihre Nothwendigkeit vollkommen erkennt, so drängt es ihn doch immer energischer vorwärts, über sie hinaus, und immer hastiger entwickeln sich die Gedanken. Als er später die Form beherrscht und sich nicht mehr von ihr beengt fühlt, finden wir bei ihm ein schwelgerisches Spiel unter und mit derselben. So mag jene Bezeichnung entstanden sein, und wenn der Ausführende den Intentionen Schumanns folgt, wird er auch die Grenzen der Möglichkeit der schnellen Ausführung noch erweitern können, auch wenn er „so schnell als möglich" begonnen hätte.

Der zweite Satz *Andantino* zeigt wiederum ganz die alte Form. Ein im Geiste der neuen Richtung erfundener Liedsatz, in welchem schon jenes erschütternde „*Ich grolle nicht*" embryonisch schlummert, wird ganz in alter Weise variiert; hier begegnen wir auch schon jener wundervoll wirkenden Mischung von zwei- und dreitheiligen Rhythmen:



die aus dem Bestreben hervortreibt, die Fesseln des Rhythmus zu lösen, ohne das rhythmische Ebenmaass zu stören und die ausser Chopin namentlich von Schumann mit Vorliebe gepflegt wurde. Auch das „Scherzo" hält sich ganz innerhalb der Grenzen der alten Form und zum Schlusssatz hat Schumann sogar, so viel wir wissen, als ersten derartigen von ihm bekannten Versuch, eine der ältesten Formen, die Rondoform gewählt. Nach dem Skizzenbuch Schumanns ist dieser Satz allerdings auch erst später (drei Jahre) für den ursprünglichen Schlusssatz substituiert worden.

So tritt diese Sonate als ein Versuch, die alten Formen mit dem neuen Geiste zu durchdringen, ganz bedeutsam aus den übrigen Werken dieser Periode heraus. Obwol er nicht als missglückt zu betrachten ist, gab Schumann doch zunächst die Weiterverfolgung dieses Ziels auf. Noch fehlte ihm Manches hierzu, was ihm erst die Liedcomposition vermitteln sollte; vor allem aber waren die neuen Formen der neuen Richtung noch nicht so herausgebildet, dass diese als fest begründet erscheinen konnten, und das galt ihm immer als seine nächste Mission.

Diesem Ziele hatten ihn die *Etudes symphoniques* (Op. 13, 1834) wie die *„Davidsbündlertänze"* (Op. 6, 1837) schon einen bedeutsamen Schritt näher geführt.
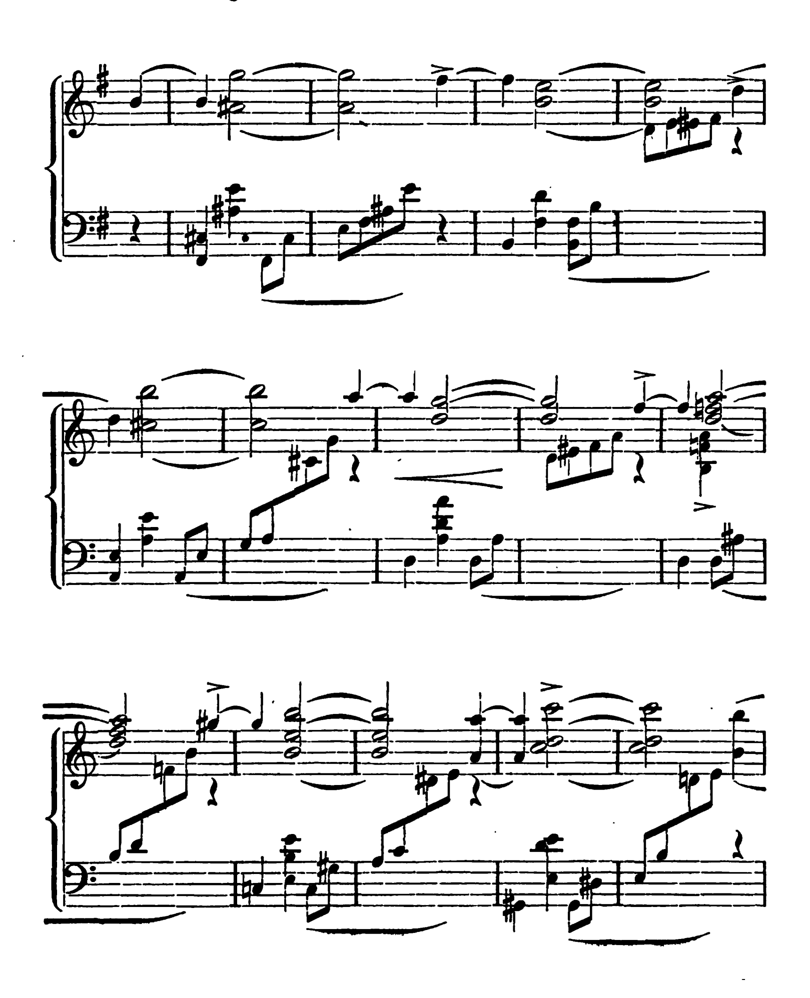
Jene *Etudes symphoniques* sind Variationen über ein Thema, dessen Melodie nach Schumanns eigner, der ersten Ausgabe beigefügten Angabe, von einem Freunde (wie Wasielewsky angiebt, der Vater seiner Jugendfreundin — Ernestine von Fricken) herrührt. In der zweiten 1852 veranstalteten Ausgabe änderte Schumann auch den Titel weit entsprechender in *Etudes en forme de Variationes*. Wie jene Impromptus interessieren sie uns mehr formell wie ideell; vor jenen haben sie noch den Vorzug einer leichtern Gestaltung. Er hatte durch eine Reihe nicht veröffentlichter Variationen über den Sehnsuchtswalzer und das Allegretto aus Beethovens A-dur-Symphonie sein technisches Geschick ganz wesentlich erweitert. Gleich die erste Variation giebt uns einen Beleg, um wie viel tiefer er jetzt schon in die organische Gestaltung der harmonischen Grundlage eines Tonstücks eingedrungen ist, als früher. Diese Variation ist thematisch entwickelt, aber nicht wie früher meist, nur in dem Bestreben eine interessante Harmonik zu erzielen, sondern vielmehr in dem Bewusstsein ihrer organischen Entwickelung durch die Dominantwirkung. Tonika, Dominant und Unterdominant und die für die Molltonart entsprechende Ober- und Untermediant sind die Angelpunkte des Ganzen und die Tonarten, auf welche sich die Durchführung stützt. Aehnliches, wenn auch nicht so hervorstechend, bezeugen die in canonischer Weise gehaltene dritte, vierte und siebente Variation, und in allen übrigen beherrscht jener harmonische Formationspro-

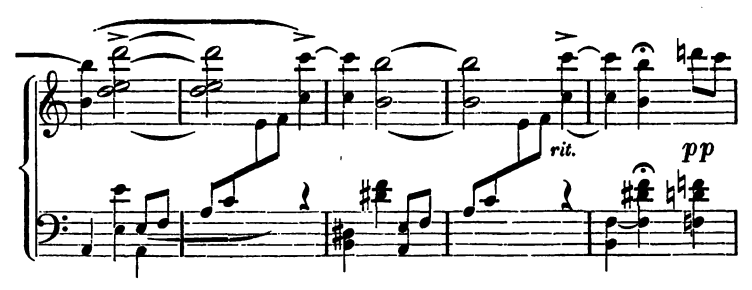
zess die ganze weitere Gestaltung so, dass sie trotz des grossen Aufwandes von Mitteln und der detaillierten Ausführung dennoch übersichtlich und fasslich geformt sind. Nur das Finale ist wieder mehr mosaikartig zusammengesetzt, als organisch entwickelt. Unstreitig erscheint in diesem Werk die bereits von uns charakterisierte neue Claviertechnik bis jetzt am meisten entwickelt. Sie dient der Entfaltung einer bedeutend erweiterten Harmonik, so dass die Klangfülle des Instruments in ihrem ganzen Glanze zur Erscheinung gelangt; dabei ist auch die Spielfülle so sorgfältig berücksichtigt, dass die Wirkung immer durchsichtig lebendig, nie roh materialistisch wird. Bei alle dem erscheint sie hier indess immer noch mehr ihrer selbst willen; erst in den „Davidsbündlertänzen" wird sie wieder Träger einer bestimmten, leichter ererfassbaren Idee.

Ueber die Bedeutung der sogenannten „Davidsbündlerschaft", welche auch dies Werk Schumanns veranlasste, haben wir uns bereits hinreichend ausgesprochen. Befremdend erscheint auf den ersten Blick, dass Schumann diese Clavierstücke unter dem Gesammtnamen „Davidsbündler**tänze**" zusammenfasst, da doch nicht ein einziges in Tanzform gehalten ist. Allein dieser Name soll nicht die Form, sondern die Idee, aus welcher die Tonstücke heraustreiben, näher bezeichnen. Wir erinnern mit dem Herausgeber der dritten Ausgabe „D. A. S—" (Dr. A. Schubrig) daran, dass man nur jenes „*Marches des Davidsbundler contre les Philistens*" aus Op. 9 gedenken darf, um die Idee zu verstehen, welche den Davidsbündlertänzen zu Grunde liegt, dass die dort vereinigten Musikstücke „Tänze sind, welche die Davidsbündler mit den Philistern hatten"; dass, setzen wir hinzu, die einzelnen Musikstücke Kundgebungen von Stimmungen sind, die aus dem Conflicte der geheimsten Satzungen des Bundes mit der Welt der Wirklichkeit sich ergeben. Wie bereits erwähnt, trägt jede einzelne Nummer die Bezeichnung, ob von Florestan (*F.*) oder von Eusebius (*E.*) oder von beiden ausgehend (*F.* und *E.*).

Gleich das erste Stück ist von einem Davidsbündler erzeugt, der dem Componisten allerdings in jener Zeit wol die heissesten Tänze veranlasste. Aus einem Motto von Clara Wieck (Op. 6

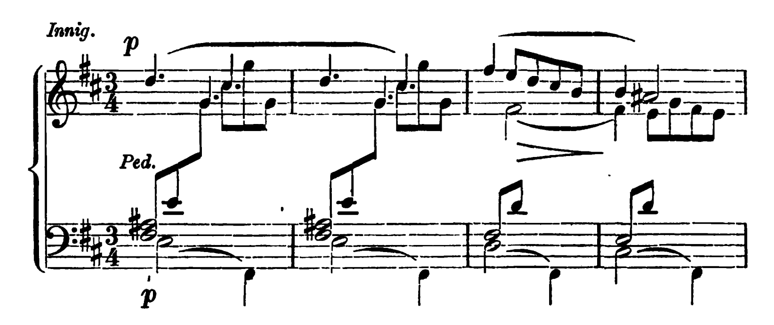
No. 5) formt Schumann ein Musikstück, das uns wie ein wunderbar inniger, im tiefsten Herzen angestimmter Hymnus auf weibliche Anmuth erklingt; *Florestan* und *Eusebius* singen ihn gemeinsam, ohne dass einer oder der andere besonders hervortritt und gegen das Ende erlangt er eine harmonische Breite, die auf so engem Rahmen wol nur Schumann zu erreichen vermögend war; harmonische Verbindungen wie nachstehende:





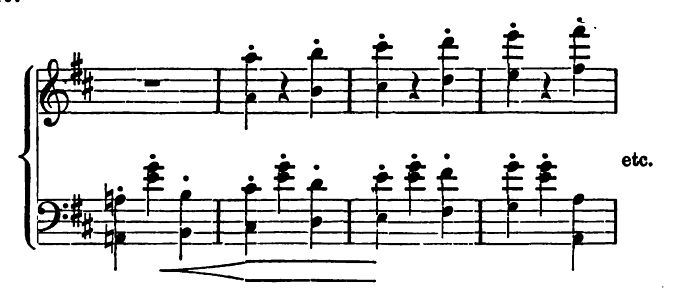
wurden wol von ihm zuerst versucht. Wie arg sie auch gegen die alte Lehre vom reinen Satz verstossen, wir halten sie für durchaus gerechtfertigt. Der neue Styl formiert sich eben nach andern Gesetzen als der alte Vocalstyl. Bei ihm gelten nur die Gesetze der objectiven Kunstgestaltung, welche dem Subject für seine eigene Entfaltung hinlänglich Raum lassen. Einzelne Partien, so rein subjectiver Fassung, sind vollauf berechtigt und nothwendig, weil sie dem Gesammtorganismus meisterlich eingefügt sind; ihre Nachahmung freilich erscheint mehr als gefährlich, weil sie nothwendig zur Carricatur werden muss.

Die folgende Nummer ist der Ausdruck der Stimmung, welche jener Hymnus in *Eusebius* zurückgelassen hat. Ihre süsse Herbigkeit wird durch den Nonenaccord, mit welchem das Stück beginnt und auf den das Motiv gegründet ist, wie durch die eigenthümliche Polyphonie, in welcher er auftritt, ganz vortrefflich charakterisiert:

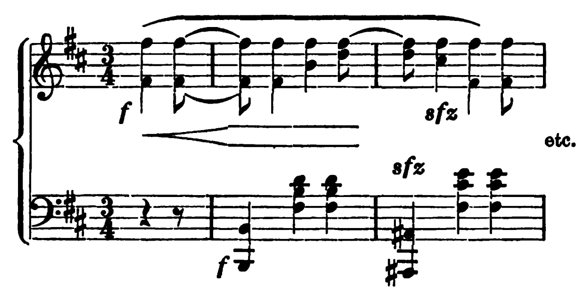


Diese Polyphonie ist wiederum ein besonderes Merkmal der neuen Technik, welche Schumann schuf. Sie erzeugt nicht eigentlich

eine bestimmte Anzahl von Stimmen, sondern sie löst den einzelnen Accord auf in ein durchsichtiges, mannichfach verschlungenes Tongewebe. Die nächste Nummer giebt im Gegensatz zu der vorhergehenden Kunde von der Stimmung, welche bei Florestan zurückgeblieben ist. Sie knüpft wieder an jenes Motiv des ersten Satzes an und die Bezeichnung der ersten Ausgabe („etwas hahnbüchen") giebt hier wieder den Schlüssel. Ein neues charakteristisches Merkmal für die neue Technik giebt diese Nummer in der eigenthümlichen Behandlung und Einführung eines Orgelpunkts, der mehrmals auf andern Tonstufen und in andern Tonarten wiederkehrt:

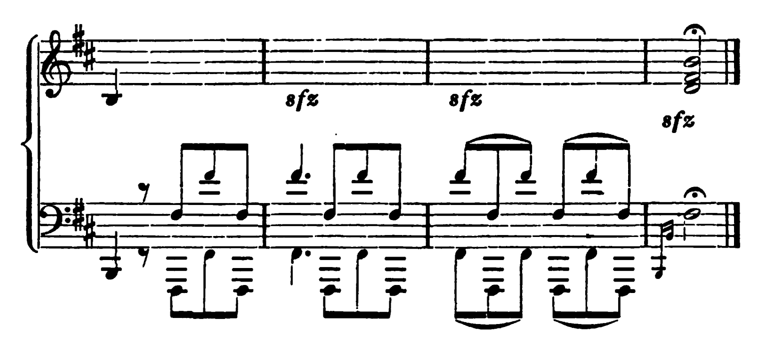


In der nächsten Nummer spricht wiederum Florestan. Niemals hat wol die Syncopation eine entsprechendere Anwendung gefunden als hier, zur Charakteristik der ungeduldigen Hast, mit welcher Florestan die hemmenden Fesseln sprengen möchte:



Einer weitern Eigenthümlichkeit Schumann'scher Schreibweise begegnen wir ferner auch schon am Schluss, der hier sich vorwiegend auf die Quinte stützt, den Grundton nur leise anklingen lässt:

5
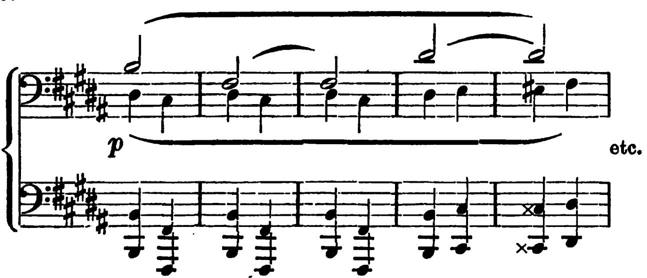


Es ist dies das vortrefflichste Ausdrucksmittel für jene romantische Unendlichkeit, welche eine weite Perspective in die unendliche Ferne eröffnet. „Es ist, als würde das Stück wol geschlossen, aber als fiele der Vorhang nicht herunter." Wir begegnen ihm bei Schumann noch oft in der mannichfachsten Anwendung.

Süsse Bilder scheinen dann in der Seele *Eusebius* aufzusteigen; mit der ganzen Innigkeit seines Wesens versenkt er sich in sie und diese grüblerisch schwärmerische Stimmung erzeugt die nächste Nummer (No. 5), Florestan verliert sich in finsterm Grollen (No. 6), aber in Eusebius tritt die Empfindung immer stärker hervor (No. 7). Namentlich diese Nummer ist eine der charakteristischsten, die Schumann je geschrieben. Schon erfasst seine Harmonik ein eigenthümlich melodischer Zug. Die einzelnen Accorde sind bestimmt ausgeprägt, aber sie werden nach so bestimmt melodischem Gesetz an einander gefügt, als wäre jeder nur ein Ton; und wo eine bestimmte Einzelmelodie eingeführt wird, da folgen die untergelegten Accorde dem melodischen Zuge so eng anschliessend, dass, bei aller harmonischen Fülle, doch das Ganze weich und süss erklingt.

So spinnt der Meister den Roman seines Herzens in dramatischer Lebendigkeit weiter. Wieder tritt Florestan auf; (No. 8), Eusebius scheint ihn begeistert zu haben, zu neuem, hoffnungsreichem Thun; aber als er geschlossen: „zuckte es ihm schmerzlich um die Lippen" (No. 9) und dann tobt eine düstere Ballade, wol die „von zweien, die nicht zusammen kommen konnten," ihm durch das Gehirn (No. 10), der dann Eusebius eine weit freund-

lichere, mit seligerm Ende entgegensetzt (No. 11), diese erzeugt dann auch in Florestan einen Ausbruch von keckem Humor (No. 12), welchem sich auch (No. 13) Eusebius anschliesst. In die wilde Lust, welche beide erfasst, tönt es wie fernes Brautgeläut:



sie löst sich auf in höchste Seligkeit, die in den folgenden Nummern einen weitern Ausdruck findet. No. 14 ist so die nothwendige Consequenz von No. 1 und 7 und sie erzeugt die folgende (No. 15), in welcher Florestan und Eusebius wieder vereint erscheinen, ebenso wie in den verbundenen folgenden beiden Nummern (16 und 17). In die letztere klingt dann die zweite hinein, und „zum Ueberfluss meinte Eusebius noch folgendes: (No. 18); dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen." In dieser letzten Nummer ist wieder die wunderbare Harmonie und vor allem jene bereits erwähnte eigenthümliche Einführung eines Orgelpunkts bemerkenswerth. So erscheint das Werk erst als das erste vollendete der neuen Richtung. Was Beethoven durch seine letzten Werke anregte, hat Schumann mit durchgreifendem Erfolge gross und herrlich auszuführen begonnen. Er knüpft dabei nicht an diesen, sondern ganz naturgemäss an den Meister an, welcher der Tonkunst erst die Mittel und Formen für den Ausdruck der isolierten Einzelstimmung bestimmt bezeichnete: Franz Schubert. Die Tiefe und Innigkeit des Gemüths, die üppige Fülle der Empfindungen hatte auch diesen Meister zu der ausgedehntesten Verwendung des Instrumentalen, in welchem der schaffende Geist viel unmittelbarer noch sich zu offenbaren vermag, als im Vocalen, gedrängt. Dabei entwickelte sich manch

ein Zug in seinem Innern, manch ein Bild in seiner Phantasie, für welche das Wort des Dichters kein entsprechendes Ausdrucksmittel mehr ist, und so wurde auch Schubert ganz naturgemäss zur Instrumentalmusik hinübergeführt. Allein hier vermochte er doch nicht jene objective Fassung zu erreichen, welche nothwendige Bedingung für den Instrumentalstyl ist. Im Vocalen wurde ihm das Wort zum formalen Bande, mit dem er seine Phantasie zügelt; instrumental bewegte sich diese fessellos und frei in einem wahrhaft schwelgerischen Spiel reizender Harmonien, Melodien und Rhythmen und berückender Klangwirkungen. Er vermochte deshalb nicht den neuen Instrumentalstyl zu finden, den Schumann fand, weil er seiner Phantasie nicht früh einen concreten Hintergrund gab, um sie an ihm zu concentrieren und zu schulen. Schuberts Instrumentalmusik erscheint überall noch vom Liede beeinflusst. Die instrumentalen Tonstücke Schumanns sind „Phantasiestücke" und stehen erst vollständig auf dem Boden, auf dem das neue instrumentale Kunstwerk erwächst. An einer Erscheinung oder einem bestimmten Vorgange des äussern Lebens entzündet er seine Phantasie; bestimmte Ideen erzeugen in ihr Tonbilder, die nur instrumental äussere Gestalt gewinnen können. Dazu aber bedurfte er einer im gewissen Sinne neuen, aus der alten sich entwickelnden Technik und diese schuf er sich wie wir sahen, in unablässiger Arbeit, die ihm vielleicht dadurch erleichtert wurde, dass er nicht viel zu vergessen und zu verlernen brauchte, was ihm die Schule einst zugeführt hatte.

Von den folgenden Werken der Jahre 1837 und 1838 sind namentlich die *„Phantasiestücke"* (Op. 12, 1837) und die *„Kinderscenen"* (Op. 15) und noch die *„Kreisleriana"* (Op. 16, 1838) mustergültige und monumentale Werke. Es sind allgemeine Stimmungen, aus denen heraus sie entstanden, und wie viel auch von echt Schumann'schem Sehnen und Träumen hinein verwoben ist, wir bedürfen keines speciellen Commentars und keiner gegebenen Voraussetzungen, um jeden einzelnen Zug nachzuempfinden. Jene erste Nummer des ersten Heftes der Phantasiestücke: *„Des Abends"* ist wie aus Abenddämmerung zusammengewoben nach dem Goethe'schen:

> . . . . Nebelhüllen,
> Senkt die Dämmerung heran;
> Lispelt leise süssen Frieden,
> Wiegt das Herz in Kindesruh.

und wie uns die erste des zweiten Heftes mitten in die süssen Schauer der Nacht hineinführt, so zutreffend und selbstredend sind die andern „*Aufschwung*", „*Grillen*" und „*Traumeswirren*" überschriebenen Tonstücke und selbst die mit den Bezeichnungen: „*Warum?*" „*Fabel*" und „*Ende vom Liede*" versehenen lassen wol kaum einen Zweifel über ihre Bedeutung. Jenes „Warum" ist eine stille Klage über die Unzulänglichkeit aller Erkenntniss, und um den Eindruck der „Fabel" nachzuempfinden, bedürfen wir keiner bestimmten zur Voraussetzung. In dem letzten Stücke endlich erfahren wir, dass das „Ende vom Liede", welches mit so „gutem Humor" begonnen, in sich ruhend resigniert ist.

Nicht minder verständlich sind die „*Kinderscenen*". Man hat dem Meister wiederholt die beigegebenen Ueberschriften, namentlich bei diesem Werk, zum Vorwurf gemacht und mit grossem Unrecht. Wir haben nachzuweisen versucht, wie die Instrumentalmusik, wenn sie sich nicht in objectlosem Spiel mit Klangeffecten verlieren soll, an bestimmte Objecte sich anlehnen muss, und wir fanden dies namentlich bei Schumann nothwendig, dessen Phantasie wenig formell geschult war. Nur der Unverstand kann es ihm zum Vorwurf machen, wenn er uns durch die Ueberschriften Kunde giebt von diesem Gestaltungsprozess; wenn er uns damit von vornherein einen Einblick gewährt in die geheime Werkstätte seines Schaffens und uns das Verständniss des Musikstückes dadurch zu erleichtern sucht; eine weitere Bedeutung können natürlich jene Ueberschriften nicht gewinnen.

„Man irrt sich gewiss," sagt er selbst, „wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern und zu malen. — — Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich ob ihr Geist innewohnt." Diese Bedingung erfüllen die erwähnten Musikstücke in seltenem Grade. Wir nannten sie schon früher ein Dankopfer,

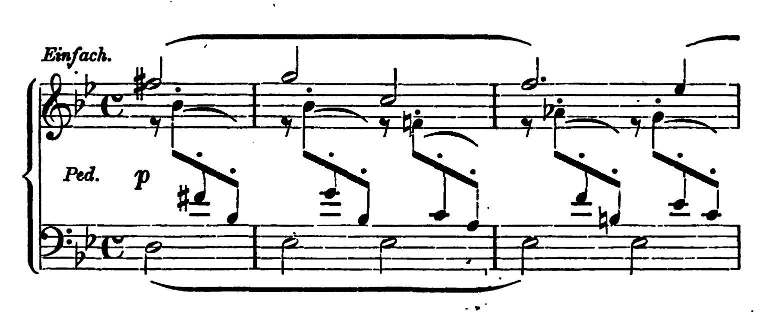
das er seiner, im elterlichen Hause verlebten frühsten Jugend darbringt. Er träumt sich zurück in jene selige Zeit, in welcher seine Individualität tief wurzelt und mit einer seltenen Unschuld und Treue vermag er sich die Reinheit und ungetrübte Klarheit der Kindesseele vorzustellen. Sie erscheint hier wie ein reiner Spiegel, in welchem sich die verschiedenen Eindrücke der Erzählung *„von fremden Ländern und Menschen"*, der *„curiosen Geschichte"*, das *„Glück"*, der *„wichtigen Begebenheit"* oder *„am Camin"* u. s. w. wiederspiegeln. Ueber das Ganze ist eine selige Ruhe ausgebreitet, die bei Schumann, dem ruhe- und rastlosen, leidenschaftlich Erregten doppelt anziehend erscheint. Hier ist alles so glatt, die Dissonanzen sind alle so weich vermittelt, als ob wirklich eine Kindesseele alles unmittelbar ausgeströmt hätte. Und wie anziehend ist wiederum der Schluss, in welchem „der Dichter spricht", oder vielmehr „selbst wieder fromm geworden": zum stillen Gebet seine Lippen bewegt.
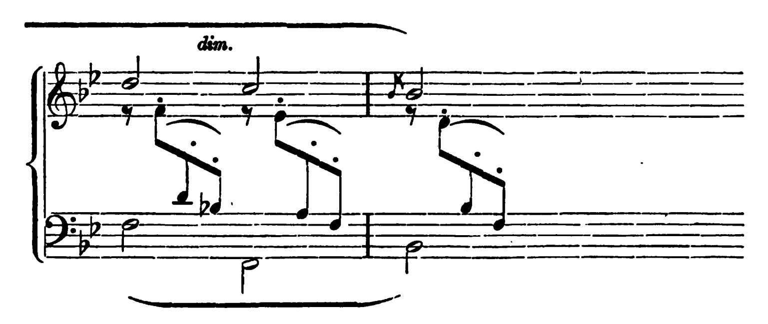
Wie anders erscheint der Meister wieder in der *„Kreisleriana"*. Es ist nicht anzunehmen, dass dies Werk directe Beziehung auf das gleichnamige Werk E. T. A. Hoffmanns nimmt. Wie dort der Lebenslauf des phantastischen Kapellmeisters Kreisler mit seinen Leiden und Freuden erzählt wird, so legte Schumann ein Stück seines eigenen Lebens in seinem Werke nieder; es ist demnach rein subjectiver Natur, aber Schumann hat es hier doch noch verstanden, diese Kundgebungen seines Innern in leicht fasslicher Form darzustellen. Die Stimmungen sind nicht, wie wahrscheinlich wieder in den *„Novelletten"*, auf bestimmte Vorgänge bezogen, sondern sie sind mehr allgemeiner Natur, wie sie im innersten Wesen des romantischen Empfindens begründet sind.

Wie individuell zugespitzt und ausschliesslich herb-schumannisch im Ausdruck auch gleich der Anfang in seinem verspäteten, syncopierten Bass erscheint, und wie tief der weitere Verlauf nur in seiner eigenartigen Weise des Gefühlsausdrucks begründet ist, so gewinnt doch in der ganzen Fassung und Ausführung auch dies Tonstück objective Wahrheit. Unter sich schon treten die einzelnen Stimmungen in ein gegensätzliches Verhältniss, so zwar, dass sie einander gegenseitig ergänzen und erläutern, und jede einzelne wird

wiederum ideell wie formell erweitert und erläutert durch Zwischenspiele und Intermezzi, durch Seiten- und Gegensätze. Die einzelnen Stücke zeigen zwar nicht die streng organische Entwickelung der Rondoform — dazu ist ihr ethischer Inhalt zu bunt und farbenreich — aber doch die energische Geschlossenheit derselben.

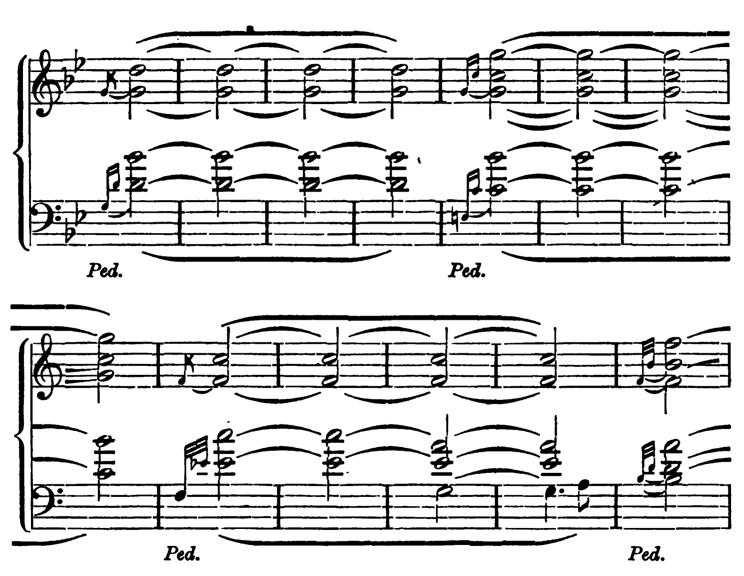
Das gleiche gilt noch von jenen beiden andern Werken desselben Jahres, der *„Arabeske"* (Op. 18) und dem *„Blumenstück"* (Op. 19), während wiederum die *„Humoreske"* (Op. 20) wie die *„Novelletten"* (Op. 21) augenscheinlich zu ihrem vollen Verständniss die Bekanntschaft mit Ereignissen erfordern, die uns fehlt und doch nur schwer zu ermöglichen ist. Die *Humoreske* führt uns gleich mitten hinein in die Stimmung, durch einen Accord, der andere zur Voraussetzung hat:





und der weitere Verlauf zeigt uns, dass es eine, immerhin ernste Angelegenheit ist, welche der Meister mit Humor anschaut, mit

dem Zauber von Witz und Laune übergiesst, um sie im poetischen Lichte erscheinen zu lassen, allein dies alles vermag uns die fehlende Einheit der Form nicht zu ersetzen; nicht die einzelnen vortrefflich ausgeführten Bilder einheitlich zu gruppieren. Zwar versucht Schumann dadurch, dass er auf einzelne Motive immer wieder zurückkommt, einen Zusammenhang herzustellen; aber gerade hierdurch wird der Eindruck des Ganzen noch mehr aphoristisch. Die einzelnen Bilder sind zu reich und weit ausgeführt, als dass ihr innerer Zusammenhang durch ein so äusseres Mittel oder durch die einzelnen Bezeichnungen klar würde. Nicht ganz dasselbe gilt für die Novelletten und für den gleichfalls in jene Zeit fallenden: „*Faschingsschwank aus Wien*" (Op. 26). Bei dem Faschingsschwank sind die äussern Einflüsse unschwer zu erkennen, einzelne Stimmungen stellen sich sogar in den festgefügten Formen der Romanze, des Scherzino und des in Rondoform gehaltenen Finale dar. In den Novelletten spricht sich dann wiederum die Persönlichkeit des Tondichters in ihrer ursprünglichen Natürlichkeit aus; sie ist uns schon hinlänglich bekannt und anziehend genug, und hilft denn auch die Einheit vermitteln. Doch kommt auch sie in jenen Werken, in denen er sich die Form dienstbar machte, um ihr einen Inhalt aufzunöthigen, viel treuer und leichter fassbar zur Erscheinung als hier, wo es gilt Stimmungen auszutönen, die zu ihrem vollen Verständniss des Wortes nothwendig bedürfen. So steht dies Werk nicht nur seiner Opuszahl, sondern so recht seinem eigentlichen Inhalt nach an einem wichtigen Scheidepunkt in Schumanns Entwickelung. Eins der nächsten Werke: Op. 24 bringt die ersten Lieder für eine Singstimme. Wir haben mehrfach Gelegenheit genommen anzudeuten, welch durchgreifenden Einfluss die Pflege des Vocalen auf die Entwickelung Schumanns überhaupt gewann; wie namentlich auch der Instrumentalstyl eine wichtige Umgestaltung erleidet. Ehe wir uns zur Betrachtung dieser neuen Phase wenden, machen wir noch auf eine Stelle der Humoreske aufmerksam, welche wiederum ein neues charakteristisches Merkmal des neuen Clavierstyls bildet:



Ueber die Eigenart dieser Schreibweise giebt Schumann selbst in einem Briefe an Moscheles (vom 22. September 1837) interessanten Aufschluss: „Manches meiner Notirungsweise," heisst es dort, „müssen Sie mir schon zu Gute halten. Die drei *As* über einander wusste ich wirklich kaum anders zu schreiben: denn oder macht eine andere Wirkung; das hohe *As* soll nur leise nachklingen, und so wusste ich nicht anders, als zu schreiben."

Viertes Kapitel.

Der Brautstand. Die Lieder.

Wie schon erwähnt, hat an den letzten bisher besprochenen Werken Schumanns der Kampf um Clara, welcher mit dem Jahre 1836 beginnt, einen ganz bedeutenden Antheil. Im Januar des gedachten Jahres war das allmälig sehr gelockerte Verhältniss zu Ernestine vollständig gelöst worden, und nachdem Schumann am 4. Februar auch seine Mutter verloren hatte, fühlte er sich immer mehr zu jener edlen Frauenseele hingezogen, die bereits einen so durchgreifenden und entscheidenden Einfluss auf seine ganze innere Entwickelung gewonnen hatte. Es ist hinlänglich bekannt, wie die beiden Herzen sich bald fanden um sich unzertrennlich zu verbinden; nicht minder welch hartnäckigen Widerstand der Vater der Braut einer Vereinigung entgegensetzte. Das Jahr verging unter Sorgen und Schmerzen, und gegen das Ende desselben hatten sich die Aussichten so verschlimmert, dass Schumann an seine Schwägerin Therese in einer Nachschrift zum Briefe vom 15. November die Aeusserung thut: „C. liebt mich noch so warm wie sonst; doch habe ich völlig resigniert." In freundlicherem Licht erschien ihm die Zukunft schon wieder im nächsten Jahre, und im September desselben Jahres hielt er bei dem Vater: Friedrich Wieck um die Hand der Verlobten an, die ihm dieser indess verweigerte, „weil", wie Schumann seiner Schwägerin Therese (unterm 15. December 1837) schreibt: „der Alte Clara noch nicht aus den Händen geben will, an der er zu sehr hängt. Und dann", setzt er hinzu, „hat er auch wol einiges

Recht, wenn er meint, wir müssten erst noch mehr verdienen, um anständig zu leben."

Dieser letztere Gesichtspunkt, von welchem aus alles Schaffen und Wirken doch auch betrachtet werden muss, scheint ihm überhaupt erst jetzt und namentlich durch die Weigerung Wiecks, in eine Verbindung mit Clara zu willigen, eröffnet und näher gelegt worden zu sein. Er hatte bisher nur im Dienste der hohen Kunst und jener Ideen, welche die leitenden seines Lebens geworden waren, gewirkt und geschafft, nicht nur unbekümmert um materielle Erfolge, sondern sogar nicht ohne bedeutende pecuniäre Opfer. Jetzt trat der ganze Ernst des Lebens an ihn heran. Es galt, durch eine erhöhte Wirksamkeit und durch eine veränderte Anschauung derselben, das nunmehr höchste Ziel, die Vereinigung mit dem geliebten Weibe zu erreichen und Schumann fand sich hierzu sofort bereit. Er begann mit Eifer jenen Plan zu verfolgen, welcher schon 1836 in ihm aufgestiegen war, nach Wien überzusiedeln, um dort in der grösseren Stadt einen erweiterten Wirkungskreis zu finden, als ihm Leipzig bot. Was ihm Leipzig nach dieser Seite gewähren konnte, darüber hatte er wol bisher wenig gedacht. Der rege künstlerische Verkehr, den er selbst durch Begründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" hatte fördern helfen, und der durch die im September 1835 erfolgte Uebersiedelung Felix Mendelssohn-Bartholdy's nach Leipzig einen ganz neuen ungeahnten Aufschwung gewann, war bisher wol die einzige Anforderung, die er für seine eigene Stellung an das öffentliche Leben in Leipzig gemacht hatte. Den persönlichen Verkehr mit Mendelssohn und mit jenen hervorragenden Künstlern, die sich bald um diesen grossen Meister des neunzehnten Jahrhunderts sammelten, wie Ignaz Moscheles oder Ferdinand David, ebenso wie mit jenen, welche nur vorübergehend in Leipzig verkehrten, wie Friedrich Chopin, Ludwig Berger, Franz Liszt, Ferdinand Hiller und A. nutzte er nur für seine innere Entwickelung, und es ist charakteristisch genug, dass, als es galt mehr für die äussere Existenz bedacht zu sein, er sofort an eine vollständige Veränderung seiner äussern Verhältnisse dachte. Aus Wien schreibt er (unterm 10. October 1838): „Kann ich

nicht hier bleiben, so ist mein fester Entschluss, ich gehe nach Paris oder London. Nach Leipzig komme ich nicht zurück." Doch schon wenige Wochen darauf hatte ihn das Wiener Leben etwas ernüchtert. „Glaubst Du, Therese," heisst es in einem andern Briefe (vom 18. December 1836), „hinge es von mir ab, morgen ginge ich nach Leipzig zurück. Leipzig ist gar kein so kleiner Ort, als ich gedacht. Hier klatschen und kleinstädtern sie trotz Zwickau." Freilich leitete ihn bei der projectierten Uebersiedelung nach Wien auch der Gedanke: dass „die Zeitschrift dadurch grossartiger, einflussreicher werden, eine Vermittelung zwischen dem Norden und Süden herstellen könne."

Auf den ersten Blick muss es allerdings befremden, dass Schumann, der, wie wir sahen, bis jetzt schon einige vortreffliche Werke geschrieben hatte, an den Verlegern, die in Leipzig so zahlreich vertreten sind wie nirgend anderswo, nicht energischere Unterstützung fand. Allein sie urtheilen und bezahlen nur nach dem Erfolg, und dieser war bei Schumann jener Zeit allerdings noch äusserst gering. Die Kritik war, wie zu allen Zeiten auch damals, nur bemüht, in neuen Phrasen die Vortrefflichkeit der alten Meister zu verkünden und daneben das, ihr nahe liegende Mittelgut zu protegieren; dem Publikum aber war das, was Schumann zu bieten hatte, meist noch unverständlich und ungeniessbar, und so finden wir es ganz natürlich, dass er in einem Briefe an Moscheles (vom 8. März 1836) schreibt: „Die Verleger wollen nichts von mir wissen."

Nachdem der Plan der Uebersiedelung nach Wien mit Johann Fischhof dem verdienten nunmehr auch (1857 am 28. Juni) dahingeschiedenen Professor am Wiener Conservatoir, an welchem Schumann einen der treusten Freunde gewonnen hatte, reiflich und ernstlich in einem lebhaften Briefwechsel erwogen worden war, reiste Schumann im September 1838 nach Wien ab, in der Hoffnung, vom 1. Januar 1839 an die Zeitschrift dort erscheinen zu lassen. Doch stellten sich diesem Unternehmen zu grosse Hindernisse in den Weg; Schumann kehrte im April 1839 nach Leipzig zurück ohne andere Erfolge, als für seine innere Entwickelung. Das ganze Leben und Treiben in Wien hatte

ihm, wie er selbst erzählt, erst den ganzen Franz Schubert erschlossen.

Eine besondere Bedeutung erhielt dieser Aufenthalt Schumanns in Wien noch dadurch, dass er bei dem damals noch lebenden Bruder Schuberts eine Reihe unbekannter Manuscripte fand, für deren Veröffentlichung er Sorge trug. Darunter befand sich die grosse Symphonie in C-dur, welche Schumann sofort an Mendelssohn sandte, unter dessen Leitung sie am 12. December 1839 im Gewandhause aufgeführt wurde.

Nach seiner Rückkehr begann er ernstlich und eifrig sich häuslich einzurichten; zugleich erwarb er die philosophische Doctorwürde, und weil vom Vater seiner geliebten Clara die Einwilligung zur ehelichen Verbindung nicht zu erreichen war, so blieb ihm schliesslich nichts weiter übrig, als einen gerichtlichen Consens zu erwirken, kraft dessen das Paar am 12. September 1840 in der Kirche zu Schönefeld, einem Dorfe in der Nähe Leipzigs, durch Priesterhand verbunden wurde. Ein neues reiches Liebeleben gieng nun für Schumann an, das eine Reihe der vortrefflichsten Werke in ihm erzeugte, die in ganz folgerichtiger Entwickelung auf jene, des mühe- und drangsalvollen Brautstandes fussen.

Wir wiesen bereits mehrfach auf den Einfluss, den dieser auf seine Clavierwerke gewann, hin und zeigten, wie in den zuletzt betrachteten die Gewalt der Empfindung nach jener unzweifelhaften Deutlichkeit des Ausdrucks ringt, welchen das Instrumentale nicht zu gewähren vermag, die zu erreichen es gezwungen ist, das Wort mit hinzu zu nehmen. So entstanden denn im Jahre 1840 eine Reihe von Liedern, welche nicht nur den Meister populär machen, sondern ihm eine ganz neue Stellung innerhalb der Kunstentwickelung begründen sollten.

Es bedarf wol kaum der Erwähnung, dass Schumann die Liedcomposition anders und tiefer auffasste, wie die Mehrzahl der beliebten Liedercomponisten, die eben nur passende, zur Noth die Grundstimmung berücksichtigende Melodien zu Liedertexten erfinden. Wie einst das Volk in seinem Schaffensdrange, wollte auch er wiederum nur austönen, was ihn Herbes und Süsses bewegte, und wie alle grossen Liedermeister versuchte auch er im Liede das

in Tönen nachzubilden, was der Dichter im Text in ihm angeregt hatte. Er versuchte die Stimmung noch tiefer zu erfassen, um sie auch in ihren feineren Zügen, für welche die Sprache keine Ausdrucksmittel hat, künstlerisch gestaltet zur Erscheinung zu bringen.

Wir haben am andern Orte*) nachzuweisen versucht, wie die typische Form im Volksliede des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts festgestellt wird und wie ihr dann die Künstler durch eine freiere und reichere Ausgestaltung derselben eine höhere persönliche Wahrheit zu geben trachten. Wir wiesen nach, wie durch Goethe ein neuer Liederfrühling hervorgezaubert wurde, der seinen erwärmenden und befruchtenden Einfluss auch sofort auf die Tonkunst ausübte. Zwei Meister namentlich versuchten die musikalische Wiedergeburt des Goethe'schen Liedes: Johann Friedrich Reichardt (1751—1814) und Carl Friedrich Zelter (1758—1832) aber nur mehr äusserlich, indem sie dem Liede kaum weniger als seine eigene Sprachmelodie ablauschten. Eine etwas ausgeführtere, dem eigentlichen Erfassen der Liedstimmung schon näher kommende Behandlung derselben versuchten dann zwei andere Berliner Künstler: Ludwig Berger (1777—1839) und Bernhard Klein (1794—1832), doch auch sie vermochten nicht die erschöpfende musikalische Darstellung des Goethe'schen Liedes zu erlangen. Diese erreichten erst jene beiden grossen Meister: Beethoven und Mozart, aber nur, indem sie die ursprüngliche Liedform instrumental und vocal erweiterten, zur mehr dramatisch angelegten Scene. Sie vermochten die lyrische Stimmung wol in ihren einzelnen Zügen darzustellen, aber indem sie dieselbe in den weitesten Dimensionen anschauen, verlieren sie die Prägnanz des lyrischen Ausdrucks. Das Lied erfordert vielmehr, dass die lyrische Stimmung auf ihre Pointen zurückgeführt, zu möglichst gedrängtem, schlagendem Ausdruck kommt. Nur indem sie diese Anforderungen erfüllten, wurden Goethe und Heine die grössten lyrischen Dichter, und Schubert, Mendelssohn und Schumann die grössten Liedercomponisten.

---

*) Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung. Cassel, Bertram 1861.

Schubert geht zunächst wieder zurück auf jene ursprüngliche, knappe Liedform. Das Charakteristische dieser Form, die strophische Abtheilung und die durch den Reim bedingte Gliederung beherrscht auch die musikalische Darstellung. Die Architektonik des Liedes, welche im Text durch den gleichmässigen Rhythmus und durch den Reim nur angedeutet werden kann, wird durch die Musik erst vollendet. Indem Schubert dann diese so gewonnene knappe Form mit dem ganzen Reichthum des scenisch erweiterten Liedes ausstattet, gewinnt er den tiefsten und erschöpfendsten Ausdruck desselben, aber in präciser, in der echt lyrischen Liedform. Er wagt an diesem formellen Bande die weitesten Modulationen immer nur in dem Streben, durch eine reichere Ausstattung der ursprünglichen Form treuern und tiefern Ausdruck zu geben. Auch nach dieser Seite knüpft Schumann direct an Schubert an. Wie dieser sich dem grössten Dichter der alten Lyrik — Goethe — zunächst anschloss, so Schumann dem grössten der neuen: Heinrich Heine, und in dieser Stellung zu ihren Dichtern ist zugleich ein tiefgreifender Unterschied beider so eng verwandten Künstlernaturen begründet.

Schon Schubert sollte eine Eigenthümlichkeit der Heine'schen Lyrik darstellen in dem mehr recitierten Liede. Heine's erstes Auftreten erfolgte erst kurz vor dem Tode Franz Schuberts, und so war es diesem nur vergönnt, mit wenigen Liedern dem neuesten Liederfrühling, der auch für die musikalische Darstellung mit diesem Dichter beginnt, Plan und Ziel bestimmt vorzuzeichnen. Es sind dies die, im „*Schwanengesang*" veröffentlichten Lieder von Heinrich Heine.

Heine's Lyrik ist noch pointenreicher, als die Goethe'sche. Sie fasst die Stimmung noch präciser, in noch kleinerem Rahmen zusammen, und das Wort wird daher bei ihm von noch grösserer Wichtigkeit als bei Goethe und natürlich auch bedeutsamer für den Tondichter. Mit grösserer Treue noch als in allen früheren Liedern geht ihm denn auch Schubert nach, und so bildet sich der mehr recitierende Liedstyl, wie ihn, zwar sehr weich melodisch abgerundet schon: „*Am Meer*", vollständig ausgeprägt aber „*Die Stadt*" und namentlich „*Der Doppelgänger*" zeigen. Die Stim-

mung musikalisch einheitlich zusammen zu fassen, fällt dann der Clavierbegleitung anheim. Wie das Wort sich jeder weitern Ausführung enthält und nur die Hauptmomente andeutungsweise heraushebt, so bezeichnet auch der Gesang nur die einzelnen Farbenpunkte, die dann die Clavierbegleitung einheitlich zusammenfasst. Die ganze Tragik der Grundstimmung kommt darin zu ergreifendem Ausdruck. Allein diese Tragik ist doch nur die eine Seite der Heine'schen Lyrik, die andere bleibt von diesem Liedstyl unberührt. Erst Schumann erfasste den ganzen Heine, indem er sich wie dieser über die Wogen seines Gefühls stellt, sie beherrscht und sich von ihrer Macht befreit, und dadurch jenen Standpunkt gewinnt, den die Romantiker einseitig genug den ironischen nennen.

Heinrich Heine bezeichnet nicht nur die Vollendung, sondern die Auflösung der Romantik. Diese hatte sich längst ins Phantastische verloren. Mit subjectiver Willkür erbaute sie sich eine eigene Welt, die in ihrem directen Widerspruch mit der realen Welt nur aus verschwommenen Nebelbildern zusammengesetzt war, Die Romantiker hatten die ganze äussere Welt für eitel erklärt und zu einem Spiel des souveränen „Ich" gemacht; Heine zog die letzte Consequenz, indem er das Ich selbst für eitel erklärte. Den ganzen erborgten Apparat der Romantik: Feen und Nixen, Gespenster und marmorblasse Leichen, Todtenhemd und Sarg beschwört er noch einmal herauf, um sie dann unerbittlich über Bord zu werfen. Die Saiten seines Herzens erklingen deshalb in Accorden und Melodien so voll und so reich, wie vor ihm nur bei Goethe; aber sie erklingen meist erschütternder nur deshalb, weil sie selten so rein gestimmt sind, wie bei jenem. In Schubert nun wird nur jene tiefsinnige, weihevolle Liebesandacht der Heine'schen Lyrik lebendig, nicht auch ihre skeptiche Verwüstung. Schubert nimmt Heine gegenüber noch ganz den keuschen Standpunkt ein, wie Goethe und Wilhelm Müller gegenüber. Es vertieft sich in die Heine'sche Lyrik noch ganz mit demselben Ernst, wie in die Goethe'sche und die grössere Kürze und Prägnanz jener veranlasst ihn nur, die Form noch mehr gefestigt zusammen zu halten und innerhalb derselben dem Wortausdruck mit grösserer Sorgfalt nachzugehen. Schubert steht

zu sehr unter der Herrschaft seines eigenen überflutenden Innern, als dass er jenen sogenannten ironischen Standpunkt gewinnen konnte. Schumanns ganzer Bildungsgang führte ihn direct darauf hin. Dieser ist ganz durch die Romantik bedingt. Wir finden ihn viele Jahre ausschliesslich mit Clavierwerken beschäftigt und ernstlich bemüht, bestimmte Tonbilder zu entwerfen und auszuführen. Er versucht sich selbst in objectiver Gestaltung anzuschauen und reconstruiert in seiner Phantasie mit Hülfe des Gedankens Bilder und Gestalten, um sie dann erst seinem Empfinden zu vermitteln.

Diese Weise der Production entspricht aber der der Romantiker vollständig, und so konnte es Schumann auch nicht schwer werden Heine gegenüber den richtigen Standpunkt zu gewinnen. Von Schubert eignet er sich zunächst jenen recitierenden Liedstyl an, und er bildet ihn so energisch aus, dass sich diese Lieder von allen übrigen wesentlich unterscheiden. Er führt ihn aber zugleich auch bedeutsam über Schubert hinaus. Bei diesem ist die Clavierbegleitung nothwendig, um die strophische Liedform herauszubilden. Schumann dagegen stuft die Accente melodisch ab, dass die einzelne Strophe nicht sowol durch bestimmten melodischen Zug, als vielmehr durch die melodisch abgestuften Accente nach den Reimschlüssen hindrängt. Jener fest an's Wort sich anschliessende recitativische Liedstyl gelangt dadurch zu der ungleich künstlerischen Darstellung der Liedform auch durch die Singstimme.

Es gilt dies noch weniger von dem ersten Cyclus Heine'scher Lieder, die Robert Schumann als: „*Liederkreis von Heinrich Heine*" (Op. 24) veröffentlichte und ebenso von denen, welche der folgende, der Braut gewidmete Cyclus: „*Myrthen*" (Op. 25), enthält. Die Lieder des ersten Cyclus: „*Morgens steh' ich auf und frage*", „*Es treibt mich hin*", „*Ich wandelte unter den Bäumen*", „*Lieb' Liebchen, leg's Händchen*", „*Schöne Wiege meiner Leiden*", „*Warte, warte, wilder Schiffsmann*", „*Berg und Burgen schau'n herunter*", „*Anfangs wollt' ich fast verzagen*" und „*Mit Myrthen und Rosen*" sprechen das allerdings meist schon fieberhaft erregte Gefühl noch mit dem ganzen magischen

Zauber der Sprache seines tiefbewegten Herzens aus, ohne all und jeden Nebengedanken. Sie boten daher wenig Veranlassung zu einer, von jener Weise Schuberts wesentlich abweichenden Behandlung, und Schumann hat auch einzelne, wie: „*Schöne Wiege meiner Leiden*", oder „*Mit Myrthen und Rosen*" viel inniger und weicher gehalten als selbst Schubert seine mehrfach erwähnten Lieder Heine's. Weniger noch bieten die, in der nächsten Sammlung (Op. 25) veröffentlichten Lieder des genannten Dichters formell oder ideell etwas Abweichendes. Die Lieder: „*Die Lotosblume ängstigt*", „*Was will die einsame Thräne*" und „*Du bist wie eine Blume*" sind mit all der tiefen, weihevollen Andacht gesungen, deren bisher nur Schubert fähig war, und sie gehören in ihrer berückenden Wahrheit und Weichheit der Stimmung zu dem Vollendetsten, was im Liedfache je geleistet worden ist. In einigen andern Liedern aus diesem Werk macht sich entschieden schon ein Suchen nach dem neuen Standpunkt geltend, diese aber sind unfertig und schwanken zwischen dem Ton der Ballade und dem der lyrischen Stimmung, wie: „*Es treibt mich hin, es treibt mich her*" und das Lied: „*Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein*" wird dadurch fast komisch blasiert.

Vollständig gewann Schumann den neuen, jenen ironischen Standpunkt, von welchem aus er auch die tragische Gewalt der Stimmung erfasst, erst mit dem Liedercyclus von Heine (Op. 48) „*Dichterliebe*". Der Cyclus ist Frau Schröder-Devrient gewidmet, ein sehr beachtenswerther Umstand für jeden, der weiss, wie unübertroffen diese berühmte Sängerin im Vortrage des mehr recitierten Liedes war.

Das melodische Gefüge der Lieder dieser Sammlung erst entspricht ganz der Weise, die wir bereits zu charakterisieren versuchten. Jedes einzelne bietet eine so sorgfältige Deklamation, wie sie wol noch nie, weder vor noch nach Schumann versucht worden ist, und sie ist nicht recitativisch ausgeführt, wie vorherrschend noch bei Schubert, sondern in einem durchaus gefestigten strophischen Versgebäude. Die einzelnen Accente sind so fein abgestuft, dass sie sich zwar nicht zu melodischem Schwunge

erheben, aber doch in ihrer Gegenwirkung zu festen Formen zusammenfügen. Eine andere Behandlung lassen die Worte kaum zu. Sie deuten den ganzen Reichthum der Empfindung nur ganz oberflächlich an, ohne ihn auch weiter auszuführen. Diese Ausführung nimmt naturgemäss und erfolgreich die Clavierbegleitung. Man hat dem Meister vielfach diese Behandlung zum Vorwurf gemacht, und doch ist sie für das Heine'sche Lied die einzig richtige.

Die Lieder Heinrich Heine's beginnen meist so mitten aus der Stimmung heraus empfunden, dass ein ausgeführtes Vorspiel nothwendig wird, um die Voraussetzungen, welche der Dichter verschweigt, zum Mindesten anzudeuten, oder, um auch hier dem Poeten ganz zu folgen, wie in den Liedern: „*Im wunderschönen Monat Mai*", „*Ich will meine Seele tauchen*", „*Das ist ein Flöten und Geigen*" und „*Am leuchtenden Sommermorgen*" mit Accorden zu beginnen, die, weil sie in dem ursprünglichen Harmonisationsprocess keine Accordreihe beginnen, sondern zu ihrer Voraussetzung andere haben, uns ebenfalls mitten hinein in die Stimmung versetzen.

Ferner eröffnet der Dichter in der Schlusspointe meist so weite Perspectiven, dass der Tondichter, der dem Poeten vollständig nachzuempfinden trachtet, zu weit ausgeführten Nachspielen gedrängt wird. Solche Lieder sind in dem angegebenen Cyclus: „*Ich will meine Seele tauchen*", „*Im Rhein, im heiligen Strom*", „*Und wüssten's die Blumen, die kleinen*", „*Das ist ein Flöten und Geigen*", „*Hör' ich ein Liedchen klingen*", „*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*", „*Am leuchtenden Sommermorgen*", „*Aus alten Mährchen winkt es*" und „*Die alten bösen Lieder*", und in diesen Nachspielen ganz besonders, mehr noch als in den Vorspielen entfaltet Schumann eine solche Meisterschaft des Ausdrucks, er versenkt sich so liebevoll hingebend in die Intentionen des Dichters, dass diese uns dadurch erst lebendig gegenwärtig werden. Das ist nun allerdings eine instrumentale Vertiefung des lyrischen Ausdrucks, aber sie ist doch anderer Art und von anderen Voraussetzungen ausgehend als bei Beethoven in dessen Liederkreis: „*An die ferne Geliebte*" oder in Op. 75: „*Sechs*

Lieder von Goethe". Auch dieser Meister beobachtet hier das strophische Versgefüge, wenn er auch wenig thut, um es musikalisch bedeutsamer und feiner herauszubilden. Er erfindet seine Melodien zu diesen Liedern weniger unter der Herrschaft jener Sprachmelodie oder der Empfindung, aus welcher sie entspringt, als vielmehr des Gedankens, der dem Ganzen zu Grunde liegt, und dann erweitert er das Lied nur instrumental. Die Melodie der ersten Strophe wird für alle übrigen beibehalten, aber die Clavierbegleitung wird bei der Wiederholung, und zwar meist nur nach instrumentalem Bedürfniss, variiert. Der eigentliche Liedsatz wird hier ebenso instrumental verarbeitet, wie der Hauptgedanke im Adagio der Sonate und Symphonie. In der ersten Strophe fasst Beethoven den ideellen Gehalt des ganzen Liedes in einen musikalischen Gedanken zusammen, und mit schwelgerischer Lust an dem Reichthum seiner instrumentalen Mittel vertieft er sich in diesen und giebt ihm mit jeder neuen Strophe instrumental eine neue Deutung, wie in dem Liede: „*Kennst du das Land?*" oder „*Was zieht mir das Herz so, was zieht mich hinaus?*" Hier wird das Instrumentale das wirksamste Mittel für die Darstellung der lyrischen Stimmung. Allein es steht nur in der ersten Strophe noch in einem richtigen Verhältniss zum Vocalen; in den andern gewinnt es eine Ausdehnung, dass der Gesang vollständig überwuchert und nicht selten die Wirkung desselben abgeschwächt wird. Beethoven sucht hier für einen bereits vocal gewonnenen und vollständig ausgesprochenen Gefühlsinhalt einen immer reicher ausgestatteten instrumentalen Ausdruck. Ganz anders verhält es sich mit der instrumentalen Erweiterung bei Schumann. Das Heine'sche Lied ist vocal gar nicht vollständig zu erschöpfen, und so sucht Schumann das vocal nur angedeutete instrumental selbständig auszuführen. Die Clavierbegleitung erlangt allerdings gegen die Singstimme ein Uebergewicht, welches sie bei Schubert nicht hat. Während sich bei ihm eine selbständig herausgebildete Melodie mit einer möglichst selbständig geführten Clavierbegleitung zu gemeinsamem Ausdruck verbinden, ist das Vocale in den genannten Liedern Schumanns gewissermassen nur das Gerippe, dem erst die Clavierbegleitung Leben einzu-

hauchen vermag. In der Regel wird allerdings die höchste Liedgestaltung in jener Weise Schuberts erreicht; allein diese Heineschen Lieder machten in ihrer Ausnahmestellung die veränderte Weise Schumanns nothwendig. Dabei wird das Vocale hier noch nicht durch die reiche instrumentale Ausführung überwuchert, sondern nur bedeutsamer hervorgehoben. Da es zu einem festen Versgefüge zusammengefasst ist, so tritt es der Begleitung gegenüber, die in durchsichtigem Figurenwerk aufgelöst wird, durchaus plastisch heraus. Ist dies Versgefüge weniger gedrängt herausgebildet, wie in dem erschütternden Liede: *„Ich grolle nicht"*, giebt auch die Begleitung ihre Sonderstellung auf und unterstützt die, zu ergreifender Gewalt herausgebildeten Accente durch eine gewaltige Harmonik. In allen übrigen Liedern gelangt sie zu einer grossen Selbständigkeit; in einzelnen, wie in dem: *„Das ist ein Flöten und Geigen"* derartig, dass sie auch losgetrennt vom Gesange selbstredend ist, und wir meinen mit vollem Recht. Auch die weichste und innigste Melodie, wenn überhaupt eine solche zu den Worten zu finden war, würde nimmer das, was sich hinter ihnen verbirgt, haben wiedergeben können. Daher singt Schumann seine Melodie in der angegebenen Weise und die Clavierbegleitung übernimmt die Darstellung des Bildes vom Hochzeitsreigen, das in der Phantasie des Dichters lebendig wurde und das Gedicht erzeugte.

Wie hier die musikalische Wiedergeburt der Heinrich Heineschen Lyrik, so versuchte er die anderer Dichterindividualitäten, wie Justinus Kerner, Friedrich Rückert, Joseph Freiherr von Eichendorff, Adalbert von Chamisso, Emanuel Geibel, Robert Reinick, Lord Byron, Robert Burns und sogar Wolfgang von Goethe.

Obwol Justinus Kerner dem Genius Schumanns vielleicht das meiste Verwandte entgegenbringt — der tiefe Schmerzenszug wie die unendliche Sehnsucht nach dem Ueberirdischen in den Liedern Kerners sind Schumann so nahe verwandt, dass er für beide den treffendsten musikalischen Ausdruck fand — so vermochte dieser doch in ihm keinen eigenen Liedstyl zu erzeugen, weil die Individualität des Dichters selbst nach diesen Seiten

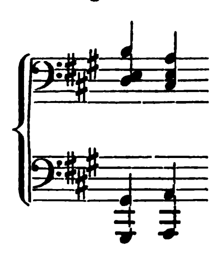
nicht entschieden genug ausgeprägt ist. Naturfrische, lebenswahre Empfindung in echt volksthümliche Formen gegossen, wechselt bei ihm mit nebelhafter, magischer Verschwommenheit, an jenen erborgten, mit romantischem Raffinement zugerichteten Apparat veräussert, und von beiden wird auch Schumann so festgehalten, dass er nirgends über sie hinaus zur Vermittelung kommen konnte. Auch bei ihm steht in den Liedern der *„Liederreihe"* (Op. 35) volksthümlich Wahrempfundenes neben romantischem Raffinement, und wie er der gesammten Dichterpersönlichkeit keine bestimmte Physiognomie verleihen konnte, so brachte er es selbst in den einzelnen Liedern nur in No. 4 *„Erstes Grün"* und No. 9 *„Stille Liebe"* zu einem wirklich einheitlichen Stimmungsbildchen; jenes bekannte Wanderlied: *„Wohlauf noch getrunken"* ist ungleich frischer erfunden als ausgeführt.

Wenig günstiger nur gestaltet sich sein Verhältniss zu Friedrich Rückert. In die bunte Farbenpracht, in welcher dieses Dichters Muse strahlt, in die Masse von Formen und Tönen, in welcher sie sich kund thut, vermochte er nur durch die Meisterschaft, mit welcher er Sprache und Verskunst beherrschte, einen gewissen einheitlichen Zug zu bringen, dieser aber genierte Schumann augenscheinlich. Nur wo ihm, wie bei Heine, in dem knappsten Rahmen ein bedeutender Inhalt dargeboten wird, vermag er auch das sprachliche Versgefüge sicher und fest auszuprägen; hinter Rückert's Verskunst aber verbirgt sich nicht selten der Mangel an Inhalt und warmem Gefühl. So vermochte auch Schumann diesem Dichter gegenüber keinen präcis ausgeprägten Standpunkt zu gewinnen. Er singt einzelne, wie das in Op. 25 veröffentlichte: *„Du, meine Seele, du, mein Herz"* mit der ganzen Weiche und Süsse und dem grossen Reichthum seiner eigenen Innerlichkeit und auch mehrere Lieder jenes Cyclus aus dem *„Liebesfrühling"*, welche er in Gemeinschaft mit seiner Gattin (als Op. 37) herausgab, sind tief empfunden und fein ausgeführt, wie gleich das erste: *„Der Himmel hat eine Thräne geweint"*; allein der Wortreichthum und die Breite und Behaglichkeit, die den Dichter wenig über eine anmuthige und beschauliche Reflexion hinauskommen lassen, hindern meist den melodischen
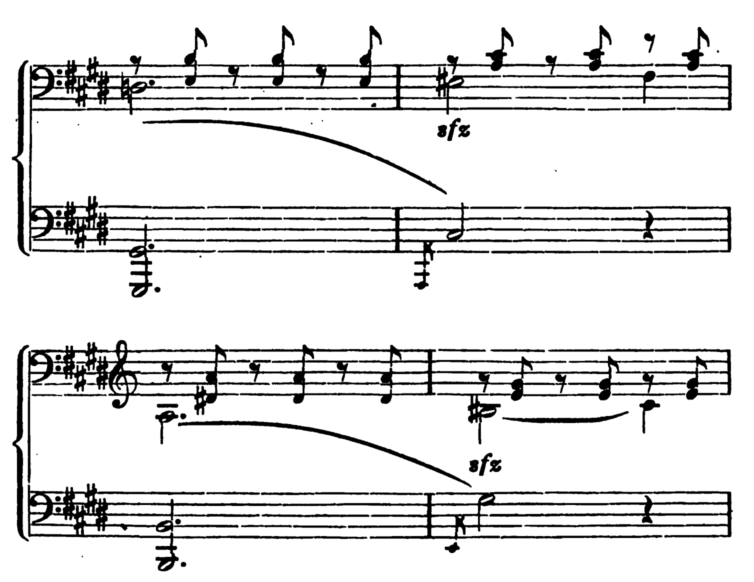
Schwung und die rhythmische Festigung derartig, dass uns die Stimmung fast durchweg nur forciert und stossweise in einzelnen Zügen vermittelt wird. Jedenfalls entspricht die einfachere Weise, in welcher Clara ihre Aufgabe auffasste, den Texten mehr als jene interpretierende Schumanns. Von ihr sind die beiden anmuthigen Lieder: „*Liebst du um Schönheit*" (No. 4) und „*Warum willst du and're fragen*" (No. 11), in denen sie die Grundstimmung in einfach sinniger und entsprechender Weise gestaltet. Da, wo sie den Text tiefer zu fassen versucht, wie in dem Liede: „*Er ist gekommen*" (No. 2) verliert sie sich gleichfalls in Ungeheuerlichkeit.

Erst zu Joseph Freiherr von Eichendorff tritt Schumann wieder in ein bestimmtes Verhältniss. Die einseitige Richtung dieses Dichters, der aus der seligen Verschollenheit der romantischen Welt heraus seine Lieder improvisiert, musste auf unsern Meister eine ganz besondere Anziehungskraft ausüben, weniger weil sie ihm nahe verwandt war, als weil sie seiner Phantasie einen reichen Stoff zu musikalischer Verarbeitung zuführte. In den Liedern Eichendorff's kommt nie ein bestimmtes Gefühl unmittelbar zur Geltung, sondern er veräussert es an den ganzen Apparat der neuen Romantik. Waldesluft und Waldeinsamkeit, rauschende Wipfel und die heimliche Pracht der Myrthenbäume, die phantastische Nacht und die funkelnden Sterne wie der wundersame Märchenklang, der Wald und Flur erfüllt, werden ihm zu Trägern seiner Empfindung; für diese hat Schumann einen wahrhaft luxuriösen Reichthum von Farben und Tönen. Er lässt sich so gern durch diese poetische Zauberwelt anregen und in seinem Bestreben, das ursprüngliche Bild mit den reichsten Arabesken zu umranken, es in der Phantasie vollständig aufzulösen, wird er der rechte musikalische Interpret der Lieder jener romantischen Verschollenheit. Die Clavierbegleitung wird jetzt fast noch reicher bedacht, als in den Liedern Heine's. Sie löst die harmonische Grundlage, die an sich schon aus weichern, weniger dissonierenden Accorden zusammengesetzt ist, in viel klangvoller ausgeweitetes Figurenwerk auf, oder stellt sie in mehr rhythmisch belebter Weise mit feinsinniger Verwendung der Syncope

dar und leitet namentlich hierdurch die Einführung sogenannter harmoniefreier Töne ein, welche die Stimmen zu einem berückenden Gewebe verflechten. Gerade durch diese eigenthümliche Führung, die er häufig dadurch bewerkstelligt, dass er zwei Accorde ganz folgerichtig vermittelt, und zugleich eine, dieser Vermittelung fremde Stimme beigiebt, welche die Modulation nach anderer Seite wendet, erreicht er wunderbare entsprechende Wirkung, wie im Nachspiele zu „*Schöne Wiege meiner Leiden*", in dem die einfachste Harmoniefolge:



in dieser Weise umgestaltet, zu einer der seltsamsten und genialsten harmonischen Combinationen wird:
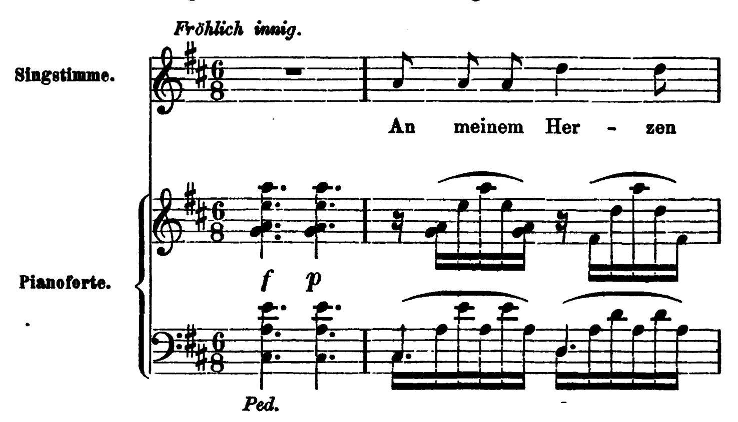


Natürlich erfährt die Melodie über diesem Streben, instrumental glänzend auszuführen, manche Vernachlässigung. Sie nimmt zwar etwas von dem weichen Klange der Clavierbegleitung an, und wird dadurch inniger, als die der meisten Heine'schen Lieder, allein der Mangel eines bestimmten Gefühlsobjects im Text erschwert die energische Herausbildung des Versgebäudes und die Melodie verliert sich selbst in ein irres Umhertappen, dem kaum noch die Declamation als Leiter dient. Nur in vier Liedern des „*Liederkreis*" von Joseph Freiherr von Eichendorff (Op. 39): „*Dein Bildniss wunderselig*", „*Es räth und weiss es doch keiner*", „*Ueber'm Garten durch die Lüfte*", ganz besonders aber „*Ich kann wol manchmal singen*", das den schönsten Liedern Schuberts an die Seite zu setzen ist, wird die Liedform auch in der Melodie bestimmt ausgeprägt. In einigen andern, wie: „*Es war als hätte der Himmel*", „*Ich hör' die Bächlein rauschen*", „*Es zog eine Hochzeit den Berg entlang*" fasst der Meister wie Schubert im „*Leiermann*" die Stimmung in einer bestimmten Gesangsphrase zusammen, so dass eine oder zwei Verszeilen gewissermassen eine Strophe bilden, und diese Weise ist der Eichendorff'schen Lyrik durchaus entsprechend; die Clavierbegleitung vermag ihrem eigensten Zuge vollständig erschöpfend ungehindert zu folgen und das Vocale kommt, wenn auch beschränkt, zu seinem Recht. In den andern, namentlich in dem Liede „*Schöne Fremde*" bildet der Gesang nur gewissermassen die nothdürftig erklärende Unterschrift zu dem Bilde mit seinen einzelnen Zügen, welches die Clavierbegleitung ausführt.

Erst in dem folgenden Cyclus: „*Frauenliebe und Leben*" (Op. 42) hat unser Meister wieder rein menschliches Empfinden in Liedern auszutönen, und alle Factoren des musikalischen Ausdrucks Melodie, Harmonie und Rhythmus gewinnen jetzt wieder gleiche Bedeutung. Der Dichter Adalbert von Chamisso versetzt sich zwar in eine, ihm ursprünglich fremde Welt, allein er thut dies mit all der liebenswürdigen Innigkeit und Zartheit seines Naturells, und so dichtet er mitten heraus aus dem Bereiche ihres Gefühlslebens. Dieser Standpunkt entspricht dem des Tondichters vollständig. Vor Schumann fanden sich schon Meister, wie

Carl Löwe, angeregt, diesen Liedercyclus zu componieren; doch erst dem jüngsten Liedersänger war es vorbehalten, ihn vollständig erschöpfend musikalisch wieder zu dichten. Sein Empfinden war so keusch und innig wie das eines reinen Frauenherzens, und die Tonsprache war ihm jetzt so geläufig geworden, dass er auch die Plastik der Formgebung wieder gewinnt.

Schumann hat nur die ersten acht Lieder componiert, und wir billigen es vollständig, dass er das neunte ausschloss, weil es wol in den Rahmen noch passt, aber in seinem mehr lehrhaften Ton wenig musikalische Momente darbietet. Er fasst den Liedercyclus wie Beethoven seinen „*Liederkreis an die ferne Geliebte*" als ein Ganzes, ohne die einzelnen Lieder, wie dieser, auch äusserlich in Zusammenhang zu bringen. Nur am Schluss lässt er als Nachspiel noch einmal den ersten Gesang instrumental erklingen und wir meinen, mit grösserer Nothwendigkeit als Beethoven, der in das letzte Lied seines Cyclus die Melodie des ersten mit aufnimmt. Nachdem dem Frauenherzen „der letzte Schmerz gethan" und es sich „in sein Inneres still zurückzieht", das „sein verlornes Glück und seine Welt" nun einschliesst, war es eine feinsinnige Idee, ganz unseres Meisters würdig, uns einen Blick in dies Herz zu eröffnen, indem er in der Clavierbegleitung noch einmal jene erste Weise des beginnenden Glücks ausklingen lässt. Viel feiner noch ist aber die psychologische Entwickelung des Ganzen, durch welche die einzelnen Lieder unter sich verbunden sind. Hauptträger der Stimmung wird wieder die Singstimme, als das befähigste Organ, des Herzens Lust und Sehnen unmittelbar auszutönen; Strophe und Versbau finden auch in der Melodie ihre musikalische Darstellung und zwar nicht nur durch die feine Abstufung der declamatorischen Accente, sondern in wirklich melodischer Gliederung. Selbst in den beiden Nummern, in welchen der Gesang in treuem Anschluss an Situation und Stimmung mehr declamatorisch wird (No. 6 und 8), ist der melodische Zug noch so stark, dass er mit innerer Nothwendigkeit und grosser Energie nach den Reimschlüssen drängt, und so das strophische Gebäude auch musikalisch darstellen hilft. Die Begleitung erlangt ferner hier nirgends ein Uebergewicht, wie noch häufig in den frühern
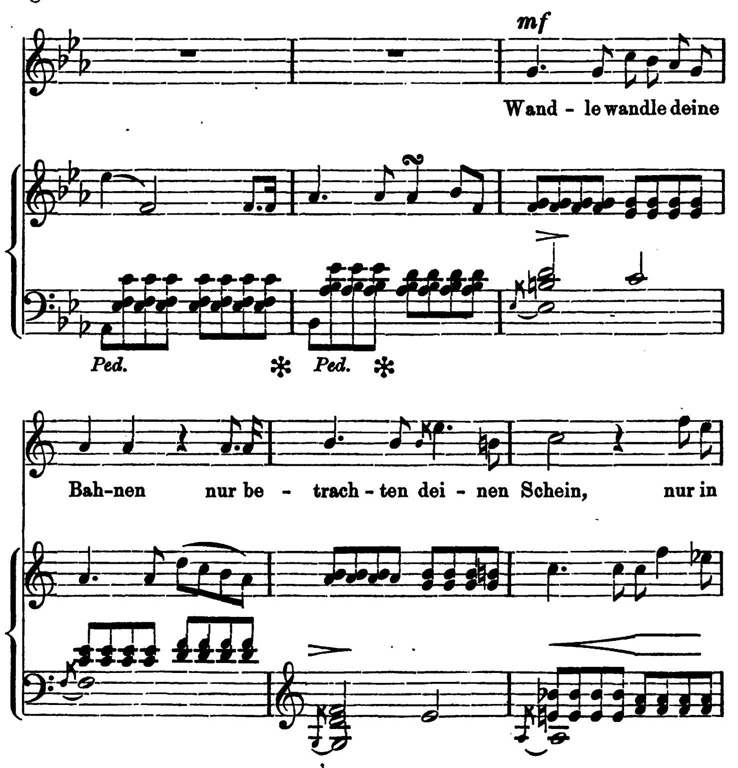
Liedern Schumanns, und auch der äussern Situationsmalerei begegnen wir nur einmal in dem lieblichen Brautliede: „*Helft mir ihr Schwestern freundlich mich schmücken*", in welchem das Nachspiel den Anfang der Melodie zu einem Hochzeitsmarsch umgestaltet wiederholt. Im Uebrigen folgt die Clavierbegleitung nur dem tief innerlichen Zuge der einzelnen Lieder, und zwar mit jener keuschen Rückhaltung, die ihr innerstes Wesen nie ganz herauskehrt. Sie namentlich führt jetzt Schumann auf jene harmoniefreien Töne, die wir bereits erwähnten und zu der Auflösung selbst der Grundharmonie in melodischem Fluss, der wir in gleichem Maasse nur bei Schubert begegnen. Gar zu leicht erscheint ihm der Ausdruck noch zu brutal, oder doch wenigstens zu unverholen; so muss hier und da ein dunkleres Licht aufgesetzt werden, und dies geschieht meist durch einen jener fremden Töne. Jene eigenthümlich weite Lage für den Accord und der Schluss auf dem $\frac{6}{4}$ Accord kommen jetzt häufig zur Anwendung. Zu einer Auflösung der Accorde in durchsichtiges Figurenwerk gab eigentlich nur das Wiegenlied No. 7 Veranlassung:



Der intensive Gefühlsreichthum aller übrigen verlangt zu seiner Darstellung einen in sich gesättigten Farbenton, den nur die Fülle harmonischen Materials gewinnen lässt, und diese sucht Schumann nicht durch weite Modulationen, sondern durch jene harmoniefreien Töne zu erreichen. Wie Schubert in den Liedern der

Winterreise hält er sich vorwiegend nur innerhalb der einfachsten harmonischen Construction, aber diese selbst erleidet eine so bedeutsame Vertiefung, wie weder bei Schubert noch bei einem der Nachgebornen.

Schubert wird durch den melodischen Zug der einzelnen Stimme auf eigenthümliche Accordgebilde geführt; Schumann durch den melodischen Zug, der die ganze Harmonie erfasst. Noch das erste Lied in „*Frauenliebe und Leben*" stellt den harmonischen Fluss durch Vorhalts- und Durchgangstöne her. Aber vom zweiten Liede an stossen wir auf Accordgebilde, die auch der pfiffigste Theoretiker nimmer aus den, auch noch so demokratischen Satzungen der Tabulatur ableiten könnte. Harmonische Verbindungen wie folgende:



bedürfen keiner Rechtfertigung. Sie sind in dem Bestreben entstanden, den einzelnen Accorden das Massige ihrer Wirkung zu nehmen, ohne sie durch Auflösung abzuschwächen. Sie sollen gedrungen und energisch wirken, aber nicht in ihrer ursprünglich materiell entscheidenden Weise.

So wird Schumann Meister der Dissonanz, wie Mendelssohn Meister der Consonanz ist, natürlich nicht in dem landläufigen Sinne. Nur selten führt Schumann die Dissonanz ihrer selbst willen ein, um wie in dem Heine'schen Liede „*Ich grolle nicht*", in schreienden Disharmonien die ganze Tragik der Stimmung auszutönen: sondern sie wird ihm vielmehr zum sichersten Mittel, die Harmonie in Fluss zu bringen, und durch Abschwächung ihrer mehr sinnlichen Wirkung dem Ausdruck jenes mystische Helldunkel zu verleihen, das seiner keuschen Rückhaltung so vollständig entspricht.

Das ist wol das Bedeutsamste, und am meisten Charakteristische in seinem Kunststyl, und er hat es zu grosser technischer Meisterschaft ausgebildet, so dass er auch der derb realistischen Anschauungsweise eines Robert Burns und Robert Reinick eine grössere Innerlichkeit vermittelte, ohne sie von ihrem ursprünglichen Boden loszulösen. Namentlich zu dem grössten Dichter Schottlands, zu Robert Burns, fühlt sich Schumann hingezogen, wenn er ihm auch nicht so eingehenden Fleiss widmet, wie seinen andern Lieblingsdichtern. Eine eigentliche Vertiefung, wie sie Schumann liebt, war auch hier nicht möglich. Die ganze Empfindung tritt bei dem schottischen Dichter so klar und realistisch wahr heraus, dass es nirgend nothwendig erscheint, sich in sie noch zu vertiefen. Wie bei allen Volksdichtern, gilt es auch hier nur, den eigenthümlichen Ton zu treffen, und dies gelang unserm Meister weniger in den Bearbeitungen der Lieder des schottischen Volksdichters für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, als in den „*Liedern für gemischten Chor*" (Op. 55). In jenen versucht die Clavierbegleitung vielfach einzelne Züge des Textes schärfer zu fassen und das Lied tritt dann in der Regel aus dem immer meisterlich angeschlagenen Volkston heraus. Wol nur zwei: „*Schlafe süsser Donald*" (aus Op. 25) und: „*Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb'*" (aus Op. 27), dessen Beglei-
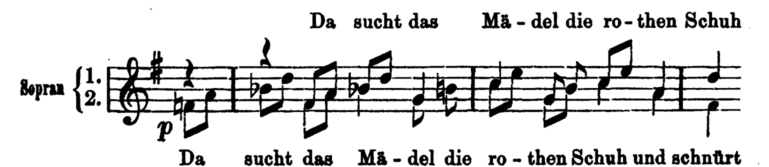
tung ganz dem mehrstimmigen Chorsatz entspricht, halten den Volkston vollständig fest. Doch auch sie werden noch durch: *„Das Hochlandmädchen"*, *„Mich zieht es nach dem Dörfchen hin"* und *„Hochlandbursch"* (aus Op. 55 „Fünf Lieder für gemischten Chor") übertroffen. Einfachere und reizendere Melodien hat Schumann wol nie geschrieben, und selten nur noch war es ihm vergönnt, jene eigenthümliche Technik zu so schöner Wirkung mit dem Chorklang zu verbinden wie hier.

Aehnlich wie zu Robert Burns gestaltet sich Schumanns Verhältniss zu Robert Reinick. Da, wo er diesem Dichter nur die Grundstimmung ablauscht und diese, unbekümmert um die Details derselben, aussingt, wie in dem viel gesungenen: *„O Sonnenschein"* und dem lieblichen *„Ständchen"* (beide aus Op. 36), verkörpert er seine eigenthümliche Individualität in echt volksthümlichen Gebilden. Die andern Lieder dieses Cyclus werden skizzenhaft und maniriert, weil er viel in den Dichter hinein zu klügeln versucht, was nicht in ihm liegt. Die wolthuende Unschuld des Dichters wird affectiert und über den frischen Liederborn wirft die Reflexion ihre Schatten. Ein natürliches instinctives Gefühl von der Unhaltbarkeit und Erfolglosigkeit dieser Stellung des Tondichters dem Dichter gegenüber scheint Schumann abgehalten zu haben, zwei Dichtern näher zu treten, deren lyrische Dichtungen eine immerhin bedeutende Menge musikalischer Momente bieten: Emanuel Geibel und Eduard Mörike.

So unbefangen in der Weise Anakreons Wein und Liebe zu besingen, wie Geibel, vermochte Schumann nicht. Die Anschauung dieses Dichters ist ihm zu oberflächlich, seine Poesie zu wenig originell und zu gedankenarm, und von dem Versuche einer Vertiefung in seinem Sinne mochte ihn die Formvollendung des Geibel'schen Gedichts zurückhalten. Wo er sich ihm zuwandte, wie in Op. 29, thut er es wol mehr in dem süssen Drange nach gewohnter Thätigkeit, und weil ihm gerade diese Gedichte die beste Gelegenheit darboten, die Situationsmalerei auch an der Technik des mehrstimmigen Gesanges zu versuchen, ebenso wie ihm die drei Gedichte Geibels des folgenden Werkes (Op. 30) als Brücke, die ihn zum Balladenstyl führte, dienten.

Wie sehr sich Schumann vom mehrstimmigen Gesange angezogen fühlte, geht schon aus einem Briefe an Keferstein (vom 29. Februar 1840) hervor: „Kaum kann ich Ihnen sagen," schreibt er dort, „welcher Genuss es ist, für die Stimme zu schreiben im Verhältniss zur Instrumentalcomposition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich an der Arbeit sitze. Da sind mir ganz neue Dinge aufgegangen. Und ich denke wol auch an eine Oper, was freilich nur möglich, wenn ich ganz einmal von der Redaction los bin."

Dieser neuen Richtung seiner Thätigkeit verdanken Op. 29: „*3 Gedichte von Geibel für mehrstimmigen Gesang*"; Op. 33: „*Gesänge für vierstimmigen Männergesang*"; Op. 34: „*4 Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte*" und Op. 43: „*3 Duette für zwei weibliche Stimmen*" ihre Entstehung. Es war für Schumann gewiss nicht leicht, sich die neue Technik für die mehrstimmige Vocalcomposition anzueignen. Wir sahen, wie er die neue instrumentale Polyphonie hatte umgestalten helfen, die nicht auf einer bestimmten Anzahl realer Stimmen, sondern vorwiegend auf den Accord und dessen durchsichtiger Behandlung beruht. Jetzt sollte er jene bereits bis zur höchsten Höhe von den grössten Meistern ausgebildete vocale Polyphonie sich aneignen und dies ist ihm nur allmälig und eigentlich nie vollkommen gelungen. Er ist vielmehr augenscheinlich bemüht, jene instrumentale Polyphonie auch auf das Vocale anzuwenden. Er beschränkt die Mehrstimmigkeit oft auf eine Minderstimmigkeit, nicht aus innern, sondern mehr äussern Gründen, wie beispielsweise in folgender Stelle („*Ländliches Lied*" Op. 29):



oder er führt die Dissonanz so frei ein wie im Instrumentalstyl. Namentlich in den Männerchören wird der Fluss der einzelnen Stimmen in dieser Weise sehr beeinträchtigt, um so mehr, als er hier überhaupt schwerer herzustellen ist. Der Chorklang nimmt

zudem unsern Meister hier so gefangen, dass er rücksichtslos jene klangvolle Harmonik des Instrumentalen zu erreichen strebt, und den einzelnen Stimmen grosse Schwierigkeiten bereitet.

Grössere und nachhaltigere Bedeutung sollte er auf dem Gebiete der Ballade gewinnen, welches er mit Op. 31 betritt.

Wir können hier wiederum an eine früher von uns versuchte Darlegung dieser Bedeutung unseres Meisters für die Ballade anknüpfen*). Wir wiesen dort nach, dass Carl Löwe (geb. 1796, gest. 1868) als der Schöpfer des eigentlichen Balladenstyls zu betrachten ist; dass weder Zumsteeg, Reichardt noch Zelter und selbst nicht Franz Schubert den rechten Balladenton trafen; dass jene mehr den liedmässigen Romanzenstyl cultivierten und Franz Schubert wol das ursprüngliche Gedicht vollständig erschöpfend musikalisch wiederdichtet, aber ohne die Prägnanz des Balladenstyls. Es drängt sich bei ihm Bild auf Bild, aber keins derselben ist objectiv fester gefasst, und alle sind nur durch die Grundstimmung, aus der sie hervortreiben, verbunden. Er meisselt diese einzelnen Bilder so meisterhaft heraus und hebt die lyrischen Momente mit so ergreifender Wahrheit hervor, dass er hierin wol nimmer zu übertreffen sein dürfte; aber für die eigentlich epische Erzählung findet er eben so wenig den rechten Ton wie Zumsteeg, Reichardt oder Zelter, so dass die Musik nicht selten den einfachen und natürlichen Gang der Erzählung aufhält und schliesslich langweilt. Erst Löwe vereinigte all die erschöpfenden Einzelheiten zu einem grossen einheitlichen Bilde. Reichardt und Zelter berücksichtigen nach dem Muster des epischen Volksliedes die Handlung wenig oder gar nicht, und Zumsteeg und Schubert verlieren in dem Streben, auch diese musikalisch zu entwickeln, den einheitlichen Ton der Erzählung. Erst Löwe vereinigte beides und zwar in der einfachsten und natürlichsten Weise. Er fasst jenen mehr volksmässigen Romanzenton, der in der volksthümlichen Form zu einem ganzen Versgebäude ausgeweitet ist, in eine, höchstens zwei Zeilen zusammen, und gewinnt dadurch den wirklich entsprechenden Ton für die sich episch ausbreitende Er-

*) Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung, pag. 236.

zählung. Diese mehr rhetorische, aber vollständig in sich abgeschlossene Gesangsphrase bildet den Grundton, der nach dem Verlauf der Handlung sowol melodisch wie harmonisch und rhythmisch modificiert, die Bedeutsamkeit wie die Ausführung der einzeln heraustretenden Partien bestimmt, und wie der Refrain im Volksliede, oder bezeichnender noch, wie der Grundton der Sprachmelodie die Erzählung, so hier die ganze Ballade durchzieht. Dabei eröffnet diese Behandlungsweise der Clavierbegleitung den weiten Spielraum, den sie für diese Form beansprucht. Diese beginnt an der Darstellung der factischen Grundlage der Ballade sich zu betheiligen.

Das sind die Principien der neuen Form, wie sie namentlich durch Löwe festgestellt wurden und Schumann machte sie auch zu den seinigen, als er der Balladenform sich zuwandte. Schon in einigen Liedern des Eichendorff'schen Liederkreises, wie „*Es war als hätt' der Himmel*" ist es nur eine einzige Gesangsphrase, aus welcher er das Stück arbeitet, und diese Weise der Construction half ihm dann die Ballade im Sinne Löwe's weiter bauen. Seine eigene Individualität wie der Gang seiner Entwickelung wiesen ihn direct auf dieses Gebiet und liessen ihn bedeutsame Erfolge erreichen. Wir erkannten es als den leitenden Grundzug seiner Individualität, dass er sich gern durch äussere bestimmte Vorgänge anregen lässt, dass er sie zum Darstellungsobject seiner Schöpfungen macht. Seine Instrumentalcompositionen basieren auf solchen Vorgängen, und in seinen Liedern zieht er, so weit dies nur die lyrische Stimmung zulässt, Situation und äussere Umgebung in die Darstellung mit hinein. Damit hat er aber zugleich den einzig möglichen Standpunkt für die Schöpfung der Ballade gewonnen. Auch ihr gilt die Darstellung des, ihr zu Grunde liegenden Factums als Hauptziel. Die besondere Weise, in der sich Schumann zu jenem Vorgänger verhält, bedingt einzig und allein die von der Löwe'schen abweichende Gestaltung dieser Form bei Schumann. Als er auf die Ballade geführt wird, haben für ihn jene äussern Vorgänge nur noch die Bedeutung der Anregung, und er arbeitet sie in seiner Phantasie so vollständig um, dass sie ihre Beziehungen zur Aussenwelt fast vollständig ver-

lieren. Daher treten sie auch in seinen Balladen nirgends mit der Absichtlichkeit auf, wie bei Löwe; noch weniger so bestimmt fassbar herausgebildet, und es wird ihm leichter, die einzelnen Züge unter sich zu verbinden. Darin aber beruht der Hauptvorzug der Ballade von Schumann, vor der von Löwe, dass sie nirgends schwache Stellen wahrnehmen lässt; dass sie in einem Zuge sich entwickelt und immer aus demselben edlen Material geformt ist. Daher ist es auch erklärlich, dass er mehr der Romanzenform sich zuneigt, und der aus ihr heraustreibenden Balladenform. Der Romanze gilt die Idee höher, als ihr Träger und das Factum, und für Schumann hat gleichfalls der Vorgang nur Bedeutung, so weit sich in ihm eine Idee, der er musikalisch umbildend nachzugehen im Stande ist, ausspricht. Freilich kann dieser Vorgang bei ihm nie so in den Hintergrund treten, wie bisher, und so gewinnt die Romanze eine weit reicher ausgeführte Gestaltung als früher. Auch in der engsten Fassung versucht die Clavierbegleitung jene factische Grundlage in ihrer Weise darzustellen. Bei alledem schliesst sich Schumann eng an Löwe an, indem er auch für die eigentliche Romanze selbst die rhetorische Gesangsphrase verwendet, und er fasst diese auch in seinen eigentlichen Balladen zu enger geschlossenem Versgefüge zusammen. So gewinnt er keinen eigentlich neuen Balladenstyl, aber er bildet Romanze und Ballade so eng in einander, dass in dem neuen, dadurch entstehenden Kunstwerk der poetische Inhalt und die factische Grundlage zu ganz gleich bedeutsamer Erscheinung kommen. Dass ihm zu dieser neuen Schreibweise Geibel's „*Der Knabe mit dem Wunderhorn*", „*Der Page*" und „*Der Hidalgo*" als Brücke dienen, wurde bereits erwähnt. Keins der Gedichte ist auch nur Romanze zu nennen. Aber jedes führt auf so bestimmt angedeutete thatsächliche Voraussetzungen zurück, dass eine romanzenhafte Bearbeitung nicht nur zulässig, sondern geradezu geboten war. Die drei Gesänge sind auch von Schumann in ihrer äussern Anordnung dem entsprechend mehr balladenmässig gehalten, nur die Melodie hat noch mehr einen liedmässigen Gang.

Das nächste Heft (Op. 31) schon bringt drei Balladen: „*Die Löwenbraut*", „*Die Kartenlegerin*" und „*Die rothe Hanne*", von

denen namentlich die erste breit angelegt ist und doch in rascher Entwickelung und in die einfachsten Details tief eingehend den ganzen Verlauf der Begebenheit vorführt. Mehr als in den andern, und besonders in *„Die Kartenlegerin"* beherrscht die rhetorische Gesangsphrase die ganze weitere Gestaltung. Die bedeutendsten aber veröffentlichte er in Op. 45 *„Romanzen und Balladen"* (Heft I) und Op. 49 (Heft II). Namentlich in *„Die beiden Grenadiere"* und *„Die feindlichen Brüder"* bewahrt der Meister, bei einer raschen und energischen Entwickelung, eine Ruhe in der Darstellung, die er später, wie in *„Belsatzar"* (Op. 57) über dem Eifer in der Detailzeichnung nicht immer zu bewahren vermag.

Mit dieser neuen Phase, in welche Schumann somit getreten ist, wird, wie wir bereits anzudeuten Gelegenheit hatten, seine Entwickelung zur Vollendung geführt. In dem neuen Gebiet, welches er betreten, war ihm erst vollständig der ganze Organismus der formellen Gestaltung aufgegangen. Jetzt erst hatte er die ungeheure Bedeutung der Form, welche diese schon für die Erfindung gewinnt, vollständig erkannt. Jetzt erst war ihm das Bewusstsein dessen geworden: dass es entsprechender ist den ewigen gesetzmässigen Formen durch Erweiterung oder Umbildung einen Inhalt aufzunöthigen, als umgekehrt für einen Inhalt eine neue Form zu suchen. Nachdem aber Schumann so seine Phantasie dem Einfluss dieser Formen erschloss, bedurfte er jener äussern Mittel nicht mehr, durch welche er sie in den früheren Jahren zu concentrieren versuchen musste. Diese regen ihn jetzt nur noch an, aber sie wirken nicht mehr gestaltend und formend wie früher. Damit aber hatte er auch die letzte Hauptbedingung für das instrumentale und namentlich das orchestrale Kunstwerk gewonnen, das er denn auch jetzt mit grossem Eifer pflegt.

Ehe wir uns der Betrachtung dieser neuen Periode seines Schaffens zuwenden, dürfte es zweckmässig sein die kritische Thätigkeit Schumanns im Zusammenhange zu betrachten, weil diese vielfältig und jetzt mehr als bisher auf die neue productive Thätigkeit Einfluss gewinnt.

Fünftes Kapitel.

Die kritische Thätigkeit.

Wie bereits erwähnt, ist der eigentliche Beginn der öffentlichen kritischen Thätigkeit Schumanns in das Jahr 1831 zu setzen, in welchem er den Bericht über Chopins Op. 2 in der „Allgemeinen Musikzeitung" veröffentlichte. Es ist dies nicht eigentlich eine Kritik des genannten Werks, sondern im wahren Sinne nur ein Bericht über die Wirkung, welche dasselbe auf Florestan und Eusebius geäussert hatte, und über ihre hohe Meinung von dem Werth des Werkes, der sich auch Meister Raro anschloss. Demnach muss es allerdings Verwunderung erregen, dass Schumann wenige Jahre nachher mit seinen Freunden sich veranlasst sah, eine eigene Zeitung zu gründen, um eine neue kritische Richtung vorzubereiten; denn das Charakteristische jener Kritik, gegen welche sich die „jungen Brauseköpfe" richteten, ist, dass auch sie vorwiegend „berichtend" verfuhr. Der Gründer der „Leipziger Allgemeinen Zeitung", Fr. Rochlitz, war einer der ersten Vertreter jener Kritik, die das Kunstwerk nur nach seiner Wirkung auf Herz, Gemüth und Ohr beurtheilte; die jede technische Erörterung gar bald für eine Versündigung an der Kunst erklärte und nur den vermeintlichen poetischen Inhalt in einige tönende Phrasen zu bringen versuchte. Die von ihm gegründete Zeitung hatte auch unter seinem Nachfolger G. Fink noch dieselbe Tendenz beibehalten; allein allmälig hatte sich doch auch wieder etwas vom eigentlichen Handwerk eingeschlichen. Man übte neben der psychologischen auch wieder etwas rein technische Analyse; aber gar bald nach einem viel beschränktern Maassstabe, als

die Theoretiker des vorigen Jahrhunderts. Neben einem eng begrenzten Gefühlscodex hatte man aus einigen Werken Haydn's Mozart's und Beethoven's mit Hülfe einiger Theoretiker auch ein ziemlich abgeschlossenes, äusserst beschränktes und im eigentlichen Kunstorganismus durchaus nicht begründetes Gesetzbuch für die Kunstgestaltung abstrahiert und darnach beurtheilte und verurtheilte man alles, so gut es eben gieng.

Es macht einen oft höchst possierlichen Eindruck, wenn in ein und derselben Recension gezeigt wird, wie in einem Musikstück „echt romantisch die Schilderung des Schreckens und des Druckes und die Spannung der Gemüther" ausgedrückt ist, und darauf eine Darlegung der harmonischen Grundlage nach Art des Fux'schen *Gradus ad parnassum* oder der Generalbasslehren eines Türk oder Albrechtsberger folgt. Wir begegnen fast überall neben jener Phraseologie, wie sie heute noch der kritisierende Dilettantismus in den Tages-, wol auch in Musikzeitungen übt, auch jener handwerksmässigen Analyse des Kunstwerks, welche eben nur „Noten sieht", Accorde und ihre besondere Erscheinung beschreibt. Gegen diese letztere Anschauung und einseitige Kritik wandte sich nun Schumann vor allem deshalb, weil sie zu jener, der Entwickelung der Kunst so äusserst nachtheiligen Einseitigkeit führt, die jedes neue künstlerische, aus dem gewohnten Gleise heraustretende Streben als kunstgefährdende Neuerung verdammt.

Schumann stellte als erste Bedingung auf, dass das Kunstwerk einen Inhalt haben, und dass dieser je nach der Individualität des Künstlers sich verschieden gestalten müsse; dass daher jedes Kunstwerk zunächst aus der Individualität seines Schöpfers heraus beurtheilt werden müsste.

„Es ist unstatthaft," schreibt er bei Besprechung einzelner Compositionen von J. C. Kessler (1835)[1], „ein ganzes Leben nach einer einzelnen That messen zu wollen, da der Augenblick, der ein System umzustossen droht, oft im Ganzen erklärt und entschuldigt liegen kann. — — Mit einiger Scheu spreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt sind. Ich

1) Gesammelte Schriften von R. Schumann, Bd. I. pag. 87.

möchte gern etwas wissen von der Schule des Componisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern, ja selbst von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen — mit einem Wort vom ganzen Menschen und Künstler, wie er sich bis dahin gegeben hat." Zwar bekennt er im nächsten Jahre schon: „Namen machen unfrei, und Personalienkenntniss vollends" [1]), allein die specielle Richtung seiner Kritik schöpfte doch ganz wesentliche Momente aus ihnen. Er wollte nicht nur Noten sehen; sie sollten ihm vielmehr ein Stück der Individualität oder der Lebens- und Leidensgeschichte des Künstlers, der sie schrieb, offenbaren, und dies wurde natürlich durch einige nähere Bekanntschaft mit diesem erleichtert.

Wie früh diese, in ihrer Art neue Anschauung vom Wesen der Tonkunst in Schumann rege wurde, davon geben die Auszüge aus Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein [2]) Kunde. Sie bilden gewissermassen die Vorgeschichte der eigentlichen „Davidsbündlerschaft" und der „Neuen Zeitschrift für Musik".

Sie geben uns zunächst einen treuen Bericht von dem Eindruck, welchen das gesammte Kunsttreiben jener Zeit bei Schumann hinterliess; aus dem dann die Idee einer neuen Zeitung immer entschiedener heraustritt.

Ueber die Recensenten (seiner Zeit natürlich) sagt er dort:

„Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Klaffen." —

„Sie zersägen das Werkholz; die stolze Eiche zu Sägespänen."

„Das bewaffnete Auge sieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelschatten."

„Recensenten. Schweizerbäcker, die für den *bon goût* arbeiten, ohne das Geringste selbst zu kosten, — die nichts mehr vom *bon goût* profitieren, weil sie sich zum Ekel daran abgearbeitet." —

Nicht günstiger urtheilt der junge, für die Kunst, „die nur eine kleine Kunst wäre, wenn sie nur Klänge, und nicht Sprache

1) Gesammelte Schriften von R. Schumann Bd. II. pag. 3.
2) Ebend. Bd. I. pag. 27.

noch Zeichen für Seelenzustände hätte," erglühte Jüngling über die „Classischen", die Contrapunktler:

„Verweigert dem Geist nicht, was ihr dem Verstand nachseht; quält ihn auch nicht in den jämmerlichsten Spielereien, in verwirrenden Harmonien ab. Wagt es aber einer, der eurer Schule nichts verdankt, etwas hinzuschreiben, das nicht eurer Art ist, so schmäht ihn der Zorn. Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch schon als dämagogisch verschrieenen Grundsatz: „was schön klingt, ist nicht falsch" positiv in den verwandeln würde: „alles, was nicht schön klingt, ist falsch" und wehe dann euren Canons 'und namentlich den krebsförmigen."

„Greift nicht in die Zeit ein; gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen, dass sie Einfachheit und Schmucklosigkeit bis zur Affectation treiben. Läutert ihn, dass er eine besonnene Anwendung der neuerweiterten Kunstmittel macht."

„Die Antichromatiker sollten bedenken, dass es eine Zeit gab, wo die Septime eben so auffiel, wie jetzt etwa eine verminderte Octave, und dass durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattierungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben."

„Es ist ihnen nicht genug, dass der Jüngling die alte classische Form als Muster in s e i n e m G e i s t verarbeitet; er soll es sogar in ihrem." —

Aus solcher Stimmung löst sich der Gedanke an die Nothwendigkeit einer neuen, im andern Sinne redigierten musikalischen Zeitschrift, ganz natürlich und ungezwungen ab:

„Es könnte, die Philister zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Lessing unter dem Arm kommen und die Zeit nicht mehr fern sein."

„Eine Zeitschrift soll nicht blos die Gegenwart abspiegeln; der sinkenden muss die Kritik vorauseilen und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbekämpfen."

„Eine Zeitschrift für „zukünftige Musik" fehlt noch. Als Redacteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind-

gewordene Cantor an der Thomasschule und der taube in Wien ruhende Kapellmeister passend." —

„Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) giebt, so wundert es mich, dass noch Niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantasiereicher. Künste sollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wolwollens verstände sich in der musikalischen Kritik von selbst, wenn man sie an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg von Nöthen. Die musikalische Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiss; daher auch musikalische Kämpfe meistens mit gemeinschaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigst kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen."

Wie diese „Neue Zeitschrift für Musik" bald darauf von ihm ins Leben gerufen wurde, und wie namentlich er mit gesteigertem Fleiss und erneuerter Sorgfalt bemüht war, sie immer entschieden in der angedeuteten Richtung zu erweitern, wurde bereits erwähnt. Zwar sammelten sich gar bald die besten Musiker und Musikkenner jener Zeit um seine Fahne, ausser den bereits erwähnten Freunden: Ludwig Schunke, Julius Knorr und Friedrich Wieck, die feinen musikverständigen Kritiker: Carl Banck, C. Kossmaly, C. F. Becker, Julius Becker, J. Fischhoff, Oswald Lorenz, oder die vortrefflichen Aesthetiker: August Kahlert, Dr. E. Krüger und eine ganze Reihe anderer bedeutender Männer; aber so bestimmt wie Schumann vermochte doch kaum einer auch kritisch die neue Richtung zu erfassen.

„Man hat den Herausgebern dieser Blätter," schreibt er in einer Kritik über Hillers Op. 15 [1]), „den Vorwurf gemacht, dass sie die poetische Seite der Musik zum Schaden der wissenschaftlichen bearbeiten und ausbauen, dass sie junge Phantasten wären, die nicht einmal wüssten, dass man von griechischer und anderer Musik im Grunde nicht viel wisse und dergleichen. Dieser Tadel

1) Gesammelte Schriften Bd. I. pag. 72.

enthält aber das, wodurch wir unser Blatt vor andern unterschieden wissen möchten. Wir wollen weiter nicht untersuchen, in wie fern durch die eine oder die andere Art die Kunst schneller gefördert werde, aber allerdings gestehen, dass wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterlässt, dem gleich, den das anregende Orginal hervorbringt.

„In diesem Sinne", heisst es in einer Anmerkung hierzu weiter, „könnte Jean Paul zum Verständniss einer Beethoven'schen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen (selbst ohne nur von der Phantasie oder Symphonie zu reden), als die Dutzend Kunstrichter, die Leitern an den Koloss legen, und ihn gut nach Ellen messen."

Diese eigenthümliche Anschauung Schumanns lässt nun auch jene Idee von der Davidsbündlerschaft in seiner kritischen Thätigkeit eine besondere Bedeutung gewinnen. Alles was ihn ganz besonders interessiert und erregt, beurtheilt er, wie jenes Opus II. von Chopin, nach den verschiedenen Richtungen, in welchen er sein eigenes Innere anschaute, als „Florestan" und „Eusebius" und auch wol als „Raro". Auch in Bezug hierauf finden wir eine feine Charakteristik jener beiden, ihn vorwiegend beschäftigenden Gestalten von Florestan und Eusebius in der Kritik einer Sonate von Taubert: „Wie Florestan eine merkwürdige Feinheit besitzt, die Mängel eines Werks im Nu auszuspüren, so findet dagegen Eusebius mit seiner weichen Hand schnell die Schönheiten auf, mit denen er gar oft auch die Irrthümer zu überdecken weiss. Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebsten und längsten bei Dichtungen auf, in denen das phantastische Element vorwaltet."

So treten beide in der Kritik der Studien von Hummel (Op. 125) [1] auf und Meister Raro spricht dann das, beide versöhnende Schlusswort; im weitern Verlauf der kritischen Thätigkeit dieser Periode lässt sich schon aus dem Namen, mit welchem Schumann unterzeichnet die nähere oder weitere Beziehung, welche er zu dem kritisierten Werke selbst gewinnt, erkennen.

---

1) Gesammelte Schriften Bd. I. pag. 12.

Da, wo der ganze Schumann ergriffen wird, wie bei dem Denkstein, welchen er seinem dahingeschiedenen Herzensfreunde Ludwig Schunke, anknüpfend an dessen Sonate[1]) setzt, zeichnet er auch mit seinem Namen: R. S.; da aber, wo er mehr als Kritiker auftritt, entweder ablehnend oder kühl zustimmend, wie in der kritischen Umschau, die er ab und zu über die neuen Erscheinungen auf gewissen, speciellen Gebieten, als dem der Salonsmusik, der Kammermusik oder auf dem des Gesanges u. s. w. hält, da zeichnet er in der Regel 2 oder auch 12.

Auch die Nothwendigkeit solcher „kritischen Umschau" und die grosse Bedeutung, welche sie für die Entwickelung der Kunst gewinnen musste, hatte Schumann mit dem richtigen Verständniss zuerst erkannt.

„So im Grund zuwider mir alles ist," schreibt er in einer Kritik des „*Duo für zwei Pianoforte*" von J. Moscheles (Op. 92)[2]), „was irgend nach Journalpolemik, offener wie versteckter aussieht, so kann ich mir die Naivetät nicht erklären, mit der manche Redactionen zuversichtlich gestehen, sie recensierten nur das, was ihnen durch den guten Willen der HH. Componisten und Verleger anvertraut würde. Wahrhaftig, es könnte die Zeit kommen, wo es weder dem Einen noch dem Andern einfiele, und am wenigsten den besten Componisten, die sich um keinen Recensenten scheeren, und was dann? — Andere, anstatt also das Interessanteste, sei's im Hässlichen oder Schönen, auszusuchen aus dem Erscheinenden, ziehen wieder mit bitterster Verachtung über alles Französisch-Italienische her, über Bellini, Herz u. s. w., und füllen doch ihre Blätter mit Floskeln über Floskeln; ja im schönsten Fall bitten sie deutsche Componisten, sie sollen ihnen um Himmelswillen nichts von ihren Werken einschicken, sondern nur dem Verleger, der sie dann heraussuche. — Ist das Kunstsinn, Künstlerachtung? Gleich wie in immerwährender Umgebung vorzüglicher Menschen, oder steten Angesichts hoher Kunstschöpfungen, deren Sinnesart, deren Lebenswärme sich den Empfänglichen beinahe und unbewusst mittheilt, dass ihnen die Schönheit gleichsam practisch wird, so sollte

1) Gesammelte Schriften Bd. I. pag. 103.
2) Ebend. pag. 305.

man, die Phantasie des Volkes zu veredeln, es bei weitem mehr in die Gallerien der Meister und der zu diesen aufstrebenden Jünglinge herumführen, als es von einer Bilderbude in die andere schleppen. Vor Hässlichem und Obscönem lässt sich warnen; nichts aber, was mittelmässiger machte, als mittelmässiges Sprechen darüber. Kein Künstler aber braucht eines blühenden Spiegels seiner Kunst mehr, als der Musiker, dessen Leben oft in so dunkle Umrisse ausläuft, und keine Kunst sollte man auf zarterer Folie angreifen, als die zarteste, anstatt sie mit ungeschlachter Fleischerhand zum Verspeisen zu verarbeiten. Astrologische Liebhabereien, Langweiligkeiten, Muthmassungen etc. gehören in Bücher: in einer Zeitschrift mögen wir aber wie auf dem Rücken eines Stromes, reiche Wanderer am Bord, rasch durch die fruchtbarsten gegenwärtigen Ufer vorbeifliegen, und will es der Himmel, in das hohe Meer, zu einem schönen Ziel. Wie könnte es uns denn aufhalten, wenn einmal eine wimmernde Krähe in unsere Masten einhackt; im Gegentheil tragen wir sie leicht von dannen und seht, seht — nun muss sie mit fort nach unserm Morgenland."

In diesem Sinne fasste Schumann auch, wenn es galt, die ganze Bedeutung eines werthvollern Werkes festzustellen, stets die historische Entwickelung der bestimmten Gattung ins Auge, wie in der erwähnten Kritik der Hummel'schen Studien für Pianoforte (W. 125). Hier giebt Florestan eine übersichtliche und äusserst treffende Charakteristik aller bedeutenden Meister, welche Studienwerke veröffentlichten, von dem „hochpreislichen Bach, der Millionenmal mehr gewusst, als wir vermuthen, und zuerst anfing für Lernende zu schreiben," bis zum feinen Moscheles, der nur auf „interessante Charakterstücke sann, durch die auch die Phantasie beschäftigt würde," und er kommt dann zu dem Urtheil, dass „Hummels Etüden", für die Eusebius' als das Werk eines verdienten Meisters Schonung und Achtung beansprucht, „etliche Jahre zu spät kommen."

Von welch unberechenbarem Einfluss eine solche, auf die historische Entwickelung zurückgehende Kritik für diese selbst werden musste, bedarf keines weitern Beweises. In keiner andern Weise ist der Werth oder Unwerth der einzelnen Werke sicherer

festzustellen, als in ihrer Vergleichung unter einander und der versuchten Feststellung ihrer Stellung innerhalb der Gesammtentwickelung, wie sie Schumann in der kritischen Umschau über Sonanten [1]), Rondo's [2]), Etüden, Variationen und die Tanzliteratur [3]); über Quartette [4]); Trio's, Duo's, Ouvertüren, Concerte u. s. w. [5]) versuchte. Richtung und Ziel der Gesammtentwickelung unserer ganzen Kunst liess sich aus solchen Erörterungen leichter erkennen, als aus den tiefsinnigsten theoretischen Abhandlungen, und wie viel ihnen Schumann selbst verdankt, wie er selbst mit immer grösserer Sicherheit seine eigene Mission erfasste, konnten wir schon mehrfach nachweisen.

Nicht minder häufig nimmt er bei seiner kritischen Thätigkeit Gelegenheit, um dieser einen sicheren Boden zu geben, über allgemeine Kunstfragen sich auszusprechen, und es geschieht dies meist in eben so hochpoetischer als überzeugender Weise.

Schon jenes erwähnte: „Denk- und Dichtbüchlein" enthält wundervolle Aussprüche über Kunst und Künstler:

„Man denke nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll. Wir fordern dazu einmal: grosse, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerks, dann: Enthusiasmus der Darstellung, 3) Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken, wie aus einer Seele, 4) inneres Verlangen und Bedürfniss des Gebenden und Empfangenden, momentan günstigste Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künstlers), 5) glücklichste Constellation der Zeitverhältnisse, so wie des speciellern Moments der räumlichen und andern Nebenumstände, 6) Leitung und Mittheilung des Eindrucks, der Gefühle, der Ansichten — Wiederspiegelung der Kunstfreude im Auge des Andern. Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechs mal sechs?" — Eusebius.

---

1) Gesammelte Schriften Bd. I. pag. 92.
2) Ebend. Bd. II. pag. 77.
3) Ebend. Bd. II. pag. 3. 90. 273.
4) Ebend. Bd. II. pag. 245.
5) Ebend. Bd. I. pag. 240.

Ueber die Vorstellung des Moments während seiner Dauer sagt Florestan sehr schön:

„Ein rasender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz sagt es am wenigsten. Die Phantasterei der Franz Liszt'schen Compositionen würde sich gestalten, wenn er das einzusehen anfinge. Die merkwürdigsten Geheimnisse des Schaffens gäbe es über diesen Gegenstand zu untersuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf stehen. Dem entgegen steht der crasse Materialismus der mittelalterlichen Figuren, aus deren Mäulern grosse Zettel mit erklärenden Reden hingen."

Die Besprechung der „Symphonie von Hector Berlioz „*Episode de la vie d'un artiste Oe. 4*" [1]) giebt ihm Gelegenheit, seine Ansicht über die Ausdrucks- und Darstellungsfähigkeit der Instrumentalmusik darzulegen, die wir hier um so lieber mittheilen, weil sie Kunde giebt über sein eigenes Schaffen und zugleich bezeugt, wie er den schaffenden Genius an sich selber in seiner geheimsten Werkstätte belauschte:

„Was überhaupt," heisst es dort, „die schwierige Frage, wie weit Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier Viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiss, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von Aussen nicht zu gering an. Unbewusst neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die von den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Composition sein, und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffasst, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum konnte nicht einen

1) Gesammelte Schriften Bd. I. pag. 118 ff.

Beethoven inmitten seiner Phantasien der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines grossen, gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen andern die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, dass er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk, hervorrief, — undankbar gegen die Natur und läugnen, dass wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unsern Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Musik noch nichts von alle diesem erzählt? Ja selbst kleinere speciellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, dass man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Componist, dass sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen. Dies hatte dem kleinen Stücke die Zartheit und die Naivetät gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einesmals während eines Schubert'schen Marsches der Freund, mit dem ich spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, zur Antwort gab: „wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelschuh, Spitzendegen u. s. w." Merkwürdiger Weise waren wir in unsern Visionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leser das geringe Beispiel wegstreichen!" — —

„Die Hauptsache bleibt," setzt er weiter hinzu, „ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist und vorzüglich, ob ihr Geist innewohnt," und wie sehr diese letztere Ansicht bei ihm allmälig zur herrschenden wird, erkennen wir daraus, dass er in spätern Jahren bei neuen Ausgaben seiner ältern Werke die Erinnerung an die bestimmten Bilder und Vorgänge, durch welche sie veranlasst und beeinflusst wurden, nicht selten beseitigte. Jetzt treibt seine Kritik selbst

noch vorwiegend aus jener Anschauung von der bundgestaltenden Macht der Instrumentalmusik hervor. Die Musik der grossen, von ihm geliebten Meister, erzeugt sofort in seiner Phantasie die reizendsten, lieblichsten Bilder.

Schubert und Chopin, als die ihm am nächsten Verwandten, stehen nach dieser Seite voran. In jenem Opus II. Chopins erscheinen ihm „Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto" als redende Charaktere; die Polonaisen und Walzer dieses Meisters erzeugen in Verbindung mit andern Tänzen von Nowakowsky, Brzowsky, Zöllner, Ries u. A. die Vision eines verhängnissvollen Balles [1]) wie früher schon [2]) die Polonaisen und Walzer von J. C. Kessler, Thalberg, Clara Wieck, L. von Meyer und Franz Schubert. In Chopins Werken sieht Eusebius „unter Blumen eingesenkte Kanonen" [3]), und bis zu jenem berühmten Bericht über Schuberts C-dur-Symphonie [4]), mit welcher Schumann seine kritische Thätigkeit in Bezug auf diesen Meister abschliesst, erscheint ihm alles, was dieser wunderbarste der Lyriker sang, als Kundgebung des unverfälschtesten, romantischen Lebens.

Nächstdem ist es Mendelssohns ganze Künstlergrösse, die ihm aus jedem Werke dieses Meisters vollständig erkennbar entgegentritt. Seine Besprechungen der Ouvertüren zur „*Schönen Melusine*" [5]), der Musik zum „*Sommernachtstraum*" [6]) oder der „*Drei Capricen*" (Op. 33) [7]) enthalten goldene Worte über diesen Meister. Tiefer und zugleich selbstbewusster hat ihm wol Niemand nachempfunden als hier der ebenbürtige, nach denselben Zielen, wenn auch in anderer Weise strebende Meister. Darnach scheint aber auch der heilige Zorn, der unsern Schumann beim Anschauen der „*Hugenotten*" gegen deren Meister, gegen Meyerbeer ergriff, vollständig gerechtfertigt. Man hat deshalb dem edlen Eiferer den Vorwurf einer engherzigen Anschauung ge-

---

1) Gesammelte Schriften Bd. II. pag. 106.
2) Ebend. pag. 9.
3) Ebend. Bd. I. pag. 279.
4) Ebend. Bd. III. pag. 195.
5) Ebend. Bd. I. pag. 236.
6) Ebend. Bd. IV. pag. 279.
7) Ebend. Bd. I. pag. 324.

macht, und wiederum mit grossem Unrecht. Noch hat Niemand gewagt, die Bezüchtigung zu widerlegen: dass Meyerbeer seine grosse und reiche Begabung an die urtheilslose und genusssüchtige Masse verkauft hat; dass er seine wunderbaren Talente nicht dem Dienste der Kunst, sondern äussern nichtigen Zwecken widmete, die Schumann verachtete. Und er, der ächte Priester der Kunst, der unablässig bemüht war, die heiligen Gesetzestafeln aufzurichten, er sollte nicht in heiligem Zorn entbrennen, als er sah, wie ein anderer genialer Priester der Kunst ein goldenes Kalb gemacht hatte, um das die Menge in götzendienerischer Lust ihre wüsten Reihen tanzte? Nicht einen Moment verkennt er die grossen Vorzüge Meyerbeers; nur gegen den Missbrauch, den er mit seiner Begabung treibt, eifert er, und das war sein Recht und seine Pflicht.

In gleicher Weise abwehrend verhält er sich auch gegen jene, nur für die Mode des Tages arbeitenden Virtuosen und Salonsschreiber, die Herren Herz, Hünten, Thalberg, Döhler und Aehnliche, während er überall, wo er nur irgend etwas anzuerkennen findet, dies rückhaltslos und augenscheinlich erfreut ausspricht.

Obwol die Werke von J. Moscheles, Ferdinand Hiller, L. Berger, Cherubini, Moritz Hauptmann, Carl Löwe oder Wilhelm Taubert nicht die Bedeutung für ihn gewannen, wie die jener grössern Meister, so wird er doch nicht müde, fort und fort die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken; ihre Vorzüge ins günstigste Licht zu stellen und sie als rüstige Vorkämpfer einer neuen bessern Zeit darzustellen. Jener jüngere Nachwuchs aber: W. Sterndale-Bennett, Norbert Burgmüller, Stephan Heller, Niels W. Gade, Robert Franz, Eduard Franck oder J. J. H. Verhulst wäre wol nicht leicht zu so rascher Anerkennung unter den Kunstgenossen gelangt, wenn Schumann nicht so energisch und warm für die Einzelnen eingetreten wäre. Mit dem feinsten Sinn und Tact erkannte er nicht nur ihre specielle Begabung und die Gebiete, auf denen sie sich am früthesten entwickeln würde, sondern auch die Schranken, die ihrer Individualität gesetzt sind, und die Gefahren, die dieser drohen.

So ist Schumann auch in seiner kritischen Thätigkeit unablässig bemüht, eine geistvollere, poetischere Anschauung der Kunst, als sie jene Zeit hatte, zu verbreiten, damit sie selbst wieder herrlicher und prächtiger sich entfalte. Dieser Anschauung giebt er Ausdruck, wo sich ihm eine Gelegenheit darbietet. Ueberall vertritt er den Grundsatz: dass die Musik nicht nur Ton und Klang ist, sondern dass sich ein bestimmter poetischer Gehalt darin offenbare; dass dieser aber auch die rechte Form gewinnen müsse, um überhaupt erkennbar zu sein. Unablässig ist er bemüht, nachzuweisen, wie aus dieser Anschauung heraus die Kunst sich seit Bach, dem er Bewunderung zollt, wie keinem andern, entwickelt habe, und er versucht die Fäden der Weiterentwickelung, wie sie sich ihm in der Gegenwart darstellen, aufzusuchen und zusammen zu fassen, um sie so weiter zu höherer Vollendung zu führen.

Sein kritischer Standpunkt ist so hoch wie der seiner selbstschöpferischen Thätigkeit: hier wie dort ist naturgemässe Weiterentwickelung erstes und einziges Ziel.

Natürlich war dies in seiner kritischen Thätigkeit leichter zu erreichen, als in seiner selbstschöpferischen. Nachdem er daher die Anerkennung der neuen Richtung bis zu einem bestimmten Punkte geführt hatte, wurde ihm seine kritische Thätigkeit, namentlich die als Redacteur zur Last, weil sie ihn am Selbstschaffen hinderte. Seit seiner Rückkehr von Wien treffen wir in einzelnen Briefen mehrfach Aeusserungen des Unmuths über die Störungen, welche ihm die Redaction der Zeitung in seinem Schaffensdrang bereitet. Ende Juni 1844 trat er denn auch ganz zurück von der Zeitung, deren Redaction an den Mitarbeiter Oswald Lorenz übergieng. Aeusserlich wurde dieser Schritt wol auch durch körperliche Leiden, wie durch die in jener Zeit schon in Aussicht genommene Uebersiedelung nach Dresden, die denn auch noch Ende 1844 erfolgte, beschleunigt.

Schumanns kritische Thätigkeit nimmt damit der Hauptsache nach ein Ende; wenn er auch noch einigemal seine Stimme erhob zu Gunsten jüngerer Talente, wie der Dichterin Elise Kulmann oder des Tonkünstlers Johannes Brahms.

Am Schlusse der gesammelten Schriften findet sich noch ein Theaterbüchlein (1847—1850), das uns einzelne kritische Bemerkungen über Opern, welche er in Dresden hörte, bringt, und es ist rührend und erhebend zugleich zu sehen, wie er sich an Boieldieu's *„Die weisse Dame"*, an *„Der Templer und die Jüdin"* von Marschner, an Gluck's *„Iphigenie in Aulis"*, am *„Tannhäuser"* von Wagner, an *„Euryanthe"* und *„Oberon"* von Weber, an Rossini's *„Barbier"* und Spontini's *„Cortez"* u. s. w. erfreut und sich einzelne Schönheiten, die ihm besonders imponierten, anmerkt, oder wie er den Tag der ersten Aufführung des *„Propheten"* mit einem schwarzen Kreuz bezeichnet. Die *„musikalischen Haus- und Lebensregeln"* endlich, welche er dem *„Jugend-Album"* beigiebt, enthalten seine ganze Kunstphilosophie in einigen wenigen markigen Sprüchen zusammengedrängt.

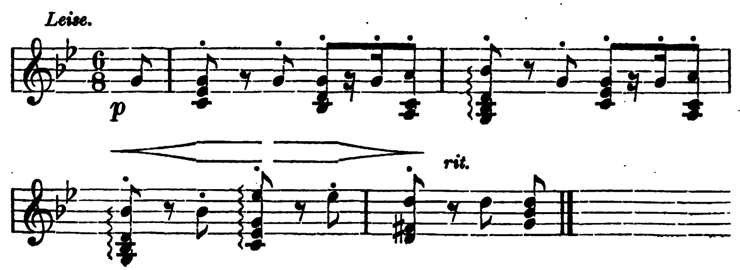
Sechstes Kapitel.

Die Zeit der höchsten Reife.

Diese beginnt für unsern Meister schon mit jenen früher besprochenen, die erste Periode seines künstlerischen Schaffens abschliessenden Werken, in welchen die, von romantischen Idealen erfüllte Phantasie, seine von den verschiedensten Einflüssen erregte und bewegte Innerlichkeit äussere Gestalt gewinnt in nur ihm eigenthümlichen klingenden Tonformen. Durch sie war die neue Richtung practisch vollständig begründet worden. Für jenes wunderbare Leben der Phantasie, das durch die Romantik angeregt ist, für das geheime Weben und Schaffen einer mächtig überfluthenden Innerlichkeit hatte er bereits in den kleinern Clavierformen die entsprechenden Darstellungsformen gewonnen. Die weitere Entwickelung drängte immer entschiedener darauf hin, den neuen Inhalt auch den ältern, objectiven Formen zu vermitteln, um diese zu verjüngen und zu erneuen. Wie Schumann diesen Versuch schon früher in seinen Claviersonaten unternahm, konnten wir bereits nachweisen, zugleich aber auch, wie wenig er dort noch geglückt ist; weil ihm die Idee der Form noch nicht vollständig aufgegangen ist, fühlt er sich durch letztere noch vielfach gehindert und beengt. Er wird dort noch so sehr von dem farbenschimmernden Glanz seiner Bilder berückt und geblendet, dass er sie einem bestimmten Rahmen noch nicht einzureihen, noch nicht vollkommen organisch entwickelt einheitlich zu gruppieren vermag. Diese Sonaten sind daher vorwiegend aus jenen individuellen Clavierformen zusammengesetzt, an denen er die

Kraft seines Ausdrucks bisher stählte und erprobte; die ursprüngliche, allgemeine Idee der andern Formen war ihm vollständig erst durch das Lied erschlossen worden, aus welcher alle Instrumentalformen hervortreiben. Hier hatte er erst gelernt, unter dem Einfluss nicht nur eines bestimmenden Inhalts, sondern auch einer bestimmenden Form zu arbeiten. Das Lied brachte ihm eine, im Versgefüge entschieden ausgeprägte Form entgegen, die er musikalisch nachzubilden gezwungen war, und wie er dies that, haben wir weitläufig nachzuweisen versucht.

An den sogenannten typischen, den Nachahmungsformen, hatte er diesen Process schon früher versucht. Jene *Gigue,* welche er in Wien 1838 und die *Fughette,* die er 1839 componierte und später mit einem Scherzo und einer Romanze als Op. 32 veröffentlichte, verdanken dem gleichen Bestreben ihre Entstehung. Die *Gigue* ist ganz in dem Sinne Seb. Bach's, den Schumann als den grössten Meister bewundernd verehrte und den er fleissig studierte, gehalten. Aber jener Meister des Contrapunkts ist mehr von der melodischen Gewalt seines Materials geleitet, der jüngere dagegen von der harmonischen. Jener fügt die einzelnen, durchaus selbständig gehaltenen Stimmen zu einem wunderbaren Harmoniegewebe in einander; dieser ist bemüht einen reichen harmonischen Apparat in seiner eigenen, mehr innerhalb des Accordes sich entfaltenden Polyphonie zu verarbeiten. Noch entschiedener tritt diese Eigenthümlichkeit der Anschauungsweise Schumanns in der *Fughette* hervor. Auch hier sind es nicht eigentlich Stimmen, sondern vielmehr harmonische Massen, die gegen einander geführt werden. Das Fugenthema tritt vollständig harmonisiert ein:



und die ganze weitere Verarbeitung erfolgt vorwiegend harmonisch. Schumann ist weit weniger bestrebt, dem melodischen Zuge folgend, es durch immer neue Combinationen anders zu beleuchten, als vielmehr es immer neu und eigenthümlich zu harmonisieren, um es dadurch in neuem Licht erscheinen zu lassen. Auch hier, bei dieser versuchten Erneuerung der älteren, aus der Melodie hervortreibenden contrapunktischen Formen wird er, treu der Richtung, welche er vertritt, mehr von der Gewalt und dem Farbenreichthum der Harmonie beherrscht. Eine eigentliche Erneuerung dieser Formen war natürlich auf diesem Wege wol schwer zu erreichen, weil er wenig in der Idee derselben begründet ist. Schumann verliess ihn auch wieder, und als er später den Formen des künstlichen Contrapunkts sich zuwandte, fasste er auch die Idee der Polyphonie mehr im ursprünglichen Sinne. Er erfindet nur die Themen im Geiste der neuen Richtung; ihre Verarbeitung versucht er dann nach Anordnung und den Gesetzen des alten Contrapunkts.

Günstiger erweist sich natürlich diese ganze Anschauung für die Entwickelung der Instrumentalformen. Sie treiben, wie wir anderwärts nachzuweisen versuchten, so recht eigentlich aus dem harmonischen Gestaltungsprocess heraus. Auch das eigentlich gestaltende Princip der Instrumentalmusik, die Wirkung durch den Contrast hatte Schumann in seinen frühesten Werken principiell geübt. Wir fanden, dass er selbst in den Sonaten sich ganz besonders geltend macht; dass hier die wunderbarsten Bilder lebendig werden, dass sie aber nicht auf einander bezogen sind, und somit die Gegenwirkung der einzelnen Theile fehlt, aus welcher erst die einheitliche Form hervortreibt. Den Grund fanden wir darin, dass ihm die organische Entwickelung des harmonischen Materials noch nicht vollständig erschlossen war; der von ihm verwendete harmonische Apparat wird vielmehr durch die Motive, welche er verarbeitet, bestimmt. Das Lied hatte ihn, wie mehrmals erwähnt, erst vollständig in die organische Gestaltung des Harmonischen eingeführt, und zugleich hatte er, wie wir gleich noch hinzusetzen, auch die ordnende Gewalt des Rhythmus nach ihrer vollen Bedeutung erfasst, so dass

er jetzt erst mit allen Mitteln ausgestattet ist, um auch das höchste instrumentale Kunstwerk der neuen Richtung hinstellen zu können.

Ueber diesen frühern Standpunkt Schumanns giebt uns auch die erwähnte Kritik der Symphonie von Berlioz einige Aufklärung. Er rechnet ihm den harmonischen Grundriss nach und findet „dass er an Mannichfaltigkeit und Uebereinstimmung vor dem ältern nichts voraushabe." Dass es der Idee der Symphonie noch wenig entspricht, das eine Thema in der Tonika und das andere in der Dominant zu erfinden, und das ganze Beiwerk dann in den nächstverwandten Tonarten zu halten, scheint ihm in jener Zeit noch nicht klar gewesen zu sein. Erst später, und namentlich am Liede, sollte er die Ueberzeugung gewinnen, dass die Themen für die grösseren Instrumentalformen mitten aus jener harmonischen Bewegung heraus erfunden sein müssen, sollen sie sich organisch entwickeln und einheitlich verbinden. Erst am Liede sollte er vollständig lernen, dass der Nachsatz dem Vordersatz entsprechen muss, wie die Antwort der Frage, wenn das Kunstwerk einheitliche Gestalt gewinnen soll.

Das erste Werk, in welchem diese neue Anschauung sich gestaltend erweist, die Symphonie in B-dur (Op. 38), brachte das Jahr 1841. Am 6. December kam sie, neben einem andern Werke: *Ouvertüre, Scherzo und Finale,* das er in demselben Jahre componierte, aber 1845 umarbeitete (als Op. 52 gedruckt), im Gewandhause zu Leipzig, in einem von seiner Gattin veranstalteten Concert, zur Aufführung.

Was Schumann so schön und wahr von Schuberts Symphonie sagt:[1] „Die grotesken Formen, die kühnen Verhältnisse nachzuahmen, wie wir sie in Beethovens spätern Werken antreffen, vermeidet er im Bewusstsein seiner bescheideneren Kräfte; er giebt uns ein Werk in anmuthvollster Form, und trotzdem in neu verschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muss es Jedem erscheinen, der die Symphonie sich öfters betrachtet," gilt auch von
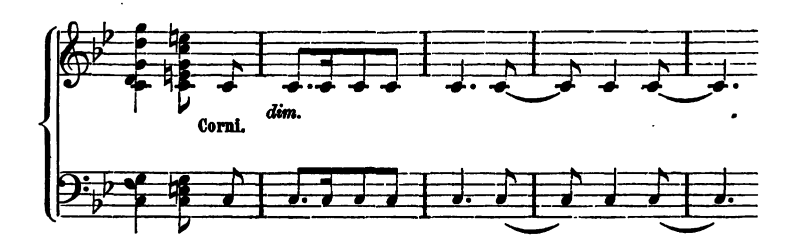
1) Gesammelte Schriften Bd. III. pag. 202.

dieser ersten eigenen Symphonie. Dennoch steht sie der Beethoven'schen Symphonie näher als die Schuberts. Bei weitem weniger phantastisch wie diese, lehnt sie sich unstreitig, wie das ebenso in Schumanns Individualität als in seiner ganzen Entwickelung bedingt ist, an mehr concrete Vorgänge an als jene; sie gelangt nicht zu einem so grossen Bilderreichthum als die von Schubert, aber zu einer grösseren Plastik der einzelnen Bilder, und diese gewinnen, weil sie, wie erwähnt, aus dem eigensten natürlichen Gestaltungsprocess des Darstellungsmaterials erfunden sind, eine grössere, innerlich vermittelte Einheit der Gruppierung. „Die einzelnen Sätze zu zergliedern," sagt Schumann dort in jener Kritik der Schubert'schen Symphonie, „bringt weder uns noch Andern Freude; man müsste die ganze Symphonie abschreiben, um vom novellistischen Charakter, der sie durchweht, einen Begriff zu geben," und wir vertreten die gleiche Ansicht auch in Bezug auf seine eigene. Nur andeuten wollen wir, wie er ein Stück hellen, blühenden romantischen Lebens, das er bisher zu einzelnen Bildern von berückender Schönheit in neuen Formen gestaltet, nun in einem einheitlichen Lebenszuge musikalisch Gestalt gewinnen lässt, indem er es in die alte, überkommene Form der Symphonie giesst.

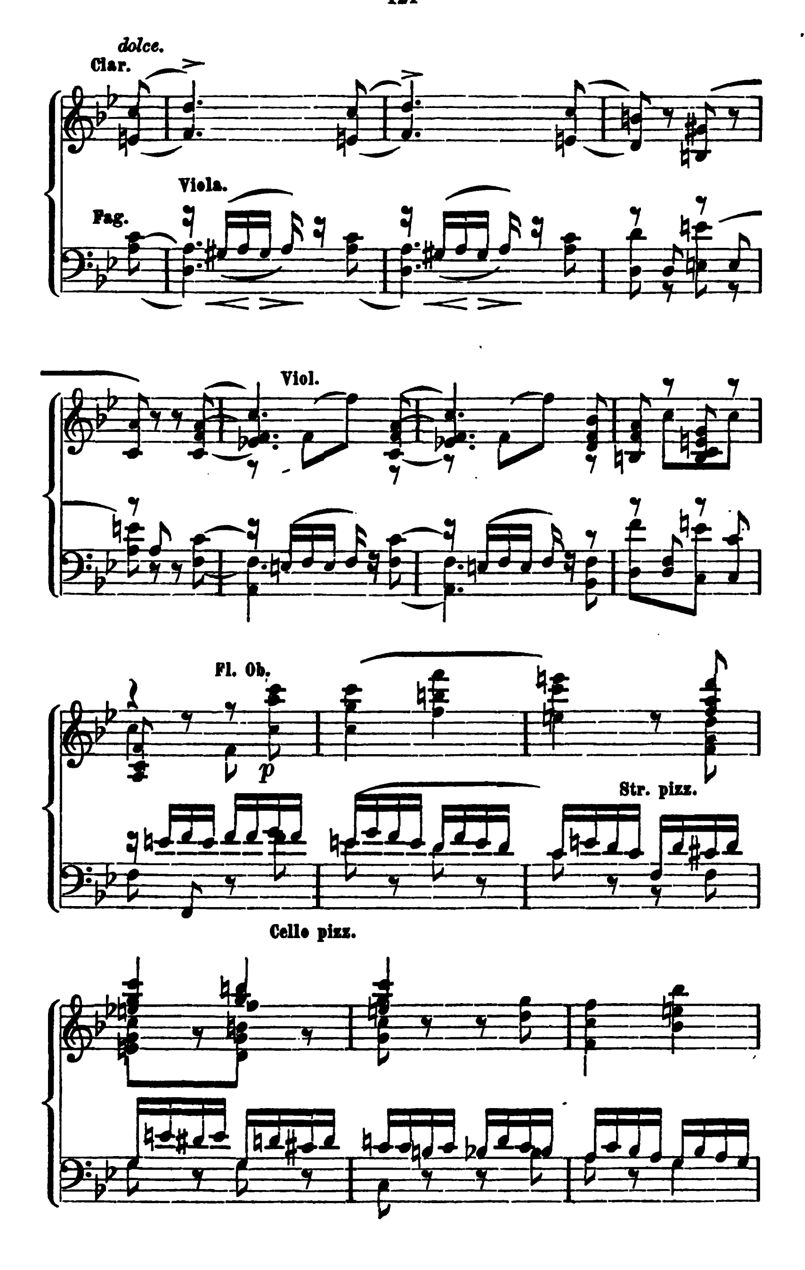
Die Symphonie zerfällt in die üblichen vier Sätze. Dem ersten mit einer kurzen Einleitung versehenen Allegrosatz in B-dur folgt ein Larghetto in Es-dur, dem sich als dritter Satz das Scherzo in D-moll mit zwei Trio's in D-dur und B-dur anschliesst; ihr folgt dann als Finale ein: *Allegro animato e grazioso.*
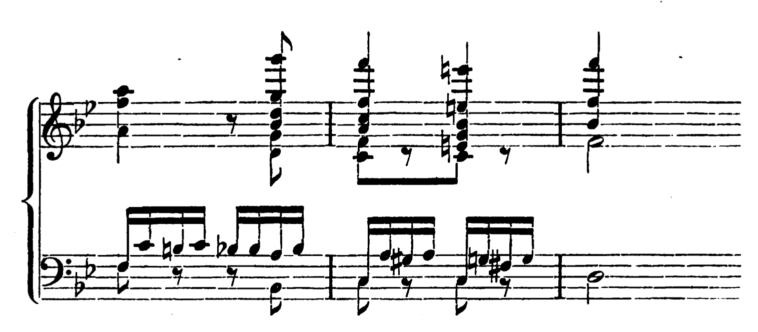
Es müssen reizende Bilder gewesen sein, die in der Phantasie des Tondichters entstanden und dort ein so fröhliches, von Lust und Uebermuth bewegtes Leben hervorriefen. Namentlich der letzte Satz tritt nach dieser Seite so entschieden aus der gewöhnlichen Weise Schumann'schen Schaffens heraus, die froh bewegte und belebte Stimmung spricht sich so unverhüllt aus, dass wir den Meister nicht auch wie früher immer in der eigenthümlichen Verarbeitung, selbst nicht immer in der Erfindung der Motive, immer aber in der feinsinnigen Anordnung, wie in der eigenthümlichen Harmonisierung sofort wiedererkennen.

Der Einfluss, welchen die Idee der Form schon auf die Erfindung der Motive ausübt, erscheint im ersten Satz fast noch grösser, als in den andern; diese gehören unstreitig zu den fasslichsten und populärsten, die Schumann je erfunden hat, aber an ihre Verarbeitung verwendet er dann ganz den grüblerischen Fleiss, jene sorgsame harmonische Ausgestaltung, die er an seinen frühesten Arbeiten schon unablässig versucht. Schon in der Einleitung weckt das erste Motiv des eigentlichen Allegrosatzes, doch nicht von der Octave, sondern von der Terz aus durch Trompeten und Hörner eingeführt und dann vom ganzen Orschester aufgenommen, ein reiches harmonisches Leben. Es tritt hier gewissermaassen als Signal auf für den Beginn des bunten Reigens, der sich vor unserm Auge und unserm Ohr dann entfaltet. Als erstes Thema des Allegrosatzes wird das Motiv dann durch immer gewaltigere und gewichtigere Harmonisierung zum Vordersatze verarbeitet. Das Motiv des Nachsatzes ist nicht minder einfach und treu im Sinne der Form erfunden; aber durch die eigenthümliche Weise, in welcher Schumann die Dominanttonart darstellt, erhält auch dies wiederum das echte Gepräge seines Geistes und der neuen Richtung. Er bereitet ganz bestimmt den Eintritt des zweiten Motivs in der Dominant vor:



dann aber führt er diese nicht direct ein, sondern auf einem Umwege über deren Paralleltonart und Unterdominant. Sie ercheint demnach so umschrieben, dass das Gegensätzliche ihrer Wirkung in eigenthümlichem, anderm Lichte erscheint, als bei der sonst üblichen Anordnung:


dolce.
Clar.
Viola.
Fag.
Viol.
Fl. Ob.
p
Str. pizz.
Cello pizz.



In gleicher Weise wird dann die Weiterentwickelung des ganzen Satzes ebenso von der alten Form, wie von der neuen Richtung beeinflusst, so dass dieser Satz schon als eine wirkliche Verschmelzung beider erscheint. Noch mehr fast gilt dies von dem Schlusssatz, der nur in seiner sinnigern äussern Einrichtung wieder mehr den verständig combinierenden Meister zeigt. Wiederum ist es das zweite Motiv, das er vorwiegend in seiner besondern Weise bearbeitet und dem ersten immer neu gestaltet und beleuchtet gegenüber setzt. Es gilt ihm zunächst als Ueberleitung von dem Scherzo zum eigentlichen Hauptsatze, und namentlich im zweiten Theil entwickelt er an ihm die ganze Fülle und Süsse der romantisch bewegten Seele, und diese behält dann auch die Herrschaft bis zum brillanten, ebenso macht- wie glanzvollen Schlusse.

Inmitten dieser beiden Sätze erscheinen die andern, das Larghetto wie das Scherzo von etwas kleinem Zuschnitt. Das Larghetto namentlich ist kaum mehr als ein „Phantasiestück" der frühern Periode. Die hymnische Breite des eigentlichen Adagio, wie es Beethoven schuf, liegt allerdings in dieser ganzen Richtung weniger begründet, weil sie mehr auf Prägnanz und Fülle des Ausdrucks, als auf Breite und Tiefe gerichtet ist. Doch Schumann erreichte auch jene, wie wir später nachweisen. Im Scherzo scheint dem Meister mehr die Idee des ältern Menuett vorgeschwebt zu haben, der er namentlich durch die beiden Trio's, von denen das erste im $\frac{2}{4}$ Tact gehalten ist, den Geist der neuen Richtung aufzunöthigen sucht.

Nach alle dem erscheint dieser erste Versuch, den neuen

romantischen Inhalt den ältern Formen zu vermitteln, als ein vollständig gelungener. Es ist dies um so bewundernder anzuerkennen, als die Instrumentation eine ganz andere Technik erfordert, als das Clavier. Jene eigentlich Schumann'sche Technik dem Orchester zu vermitteln, ist vollends schwer, wenn nicht geradezu unmöglich. Dies hat wiederum eine eigenthümliche, von der des Gesanges wie des Claviers abweichende Polyphonie, die auch Schumann eigentlich nie vollständig sich aneignete, weil er die einzelnen Instrumente vorwiegend als melodieführend fasste; auch diejenigen, welche es nicht eigentlich sind, und daher nicht selten die Wirkung des einen, durch die des andern abschwächt. Als er später den ganzen neuen Clavierstyl mit seinem Harmonie- und Accordreichthum dem Orchester zu vermitteln bemüht ist, verliert dies für das Ohr nicht selten die Uebersichtlichkeit und Fassbarkeit, die es noch für das Auge hat.

In diesem ersten orchestralen Werk ist die Idee der Symphonie noch zu vorwiegend und herrschend, und so fügt sich ihr auch das Instrumentale, aus welchem heraus die einzelnen Motive erfunden scheinen.
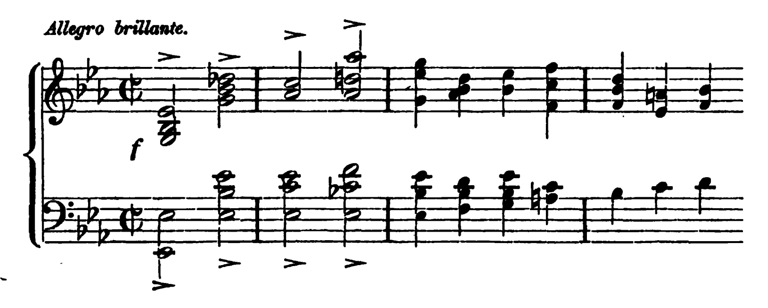
Noch sind aus demselben Jahre jenes bereits angeführte, als Op. 52 gedruckte Orchesterwerk und die D-moll-Symphonie zu erwähnen, welche wir indess mit den Werken jener Jahre besprechen, in denen sie umgearbeitet und vervollständigt wurden (1845 und 1851).

Eine eigenthümliche Darstellung des neuen Styls versuchte Schumann im nächsten Jahre (1842) im Streichquartett, allein (Op. 41) und in Verbindung mit dem Pianoforte, als Quartett (Op. 47) und als Quintett (Op. 44). Aus naheliegenden Gründen gelang ihm die letztere Uebertragung besser als jene.
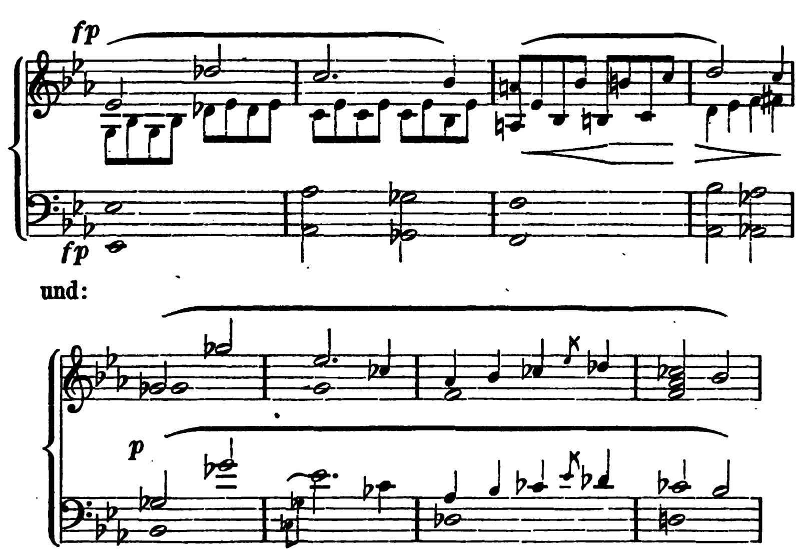
Wir sahen, wie eng die eigenthümliche accordische Behandlung des Claviers mit der Individualität Schumann's verknüpft ist; wie jene so recht eigentlich durch diese hervorgetrieben wird. Diese aber widerstreitet der Technik des Streichquartetts mehr noch als der des ganzen Orchesters. Dem Grundcharakter der vier dort verbundenen Streichinstrumente, zwei Violinen, Bratsche und

Violoncell, entsprechen am Besten die breite, gesangreiche Cantilene und weitausschallendes Figurenwerk, die im Schumann'schen Clavier- und Compositionsstyl weniger begründet erscheinen. Widerwilliger als das volle Orchester fügt sich daher das Streichquartett diesem Styl, und weil ihm zugleich die farbenreiche Fülle des Klanges der Blaseinstrumente fehlt, so kommt auch der ideelle Inhalt, den Schumann in diesen Quartetten zu gestalten suchte, nicht so zur Erscheinung wie im Orchester, selbst nicht so wie auf dem Clavier. Das Finale des A-dur-Quartetts (No. 3) oder das Scherzo aus dem F-dur-Quartett (No. 2) würden viel erschöpfender und grossartiger orchestral sich gestaltet haben, wie das Adagio aus No. 2 oder auch No. 3 weit entsprechender für Pianoforte. Die vielen Octavenunterstellungen, zu denen der Meister sich gedrängt fühlt, liegen nicht im Sinne und Geist des Quartetts, wol aber in dem des Orchesters wie des Claviers.
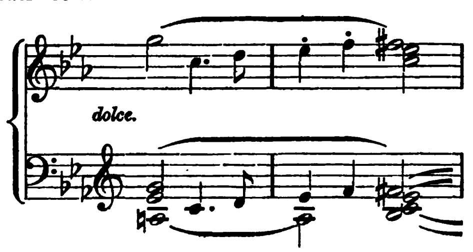
Trotz alle dem geben auch diese Quartetten den vollgültigen Beweis, wie vollständig Schumann die Idee der Sonate und der Symphonieform begriffen hatte, und wie bewusst er ihre Verschmelzung mit den Intentionen der neuen Richtung verfolgte. Nur in den Organen hatte er nicht die richtige Wahl getroffen. Erst als er in dem nächsten Werke zu diesem Verein von Instrumenten noch das Pianoforte herbeizieht, gewinnt er den entsprechenden Träger für seine Ideen. Das Pianoforte bot ihm natürlich die vollste Gelegenheit, seine eigenste Technik, die als unmittelbarstes Product seiner Individualität erscheint, zu entfalten und auch das Streichquartett tiefer nach seiner innersten Wesenheit zu erfassen. Ungleich erfolg- und einflussreicher wirkt daher auch die eigenthümliche Gestaltung dieser Form hier als dort bei der Symphonie und den Quartetten. Ihre Anordnung wird im Grossen und Ganzen auch hier von ihrer eigensten Idee beherrscht, aber an ihrer speciellen Ausstattung gewinnt jene früher charakterisierte thematische Verarbeitung, die aus der Harmonik ihre Hauptgesetze herleitet, einen viel bedeutenderen Antheil, als bei den früheren derartigen Werken. Der ganze erste (Allegro) Satz ist eigentlich nur aus zwei harmonischen Motiven gewoben; aus dem ersten:



das dann in seinen verschiedenen harmonischen Umgestaltungen und als daraus hervortreibende Cantilene:



den Vordersatz construieren hilft und aus dem zweiten:



und selbst das Figurenwerk, welches noch zur Vollendung dieser Form aufgeboten wird, entwickelt sich meist leicht aus diesem einfachsten Material.

Jetzt erlangen auch die beiden mittleren Sätze, der langsame Satz wie das Scherzo, eine grössere Bedeutung und Ausdehnung. Jener ist in der Weise eines Marsches gehalten, natürlich eines Trauermarsches; kein anderer dürfte wol in der Sonate Raum finden, am wenigsten an Stelle des Adagio; und dass es etwas Köstliches ist, was der Meister damit zu Grabe geleitet, das beweist der erste Zwischensatz (in C-dur), der in der choralmässigen Haltung des Streichquartetts und der eigenthümlichen Auflösung der Accorde in flimmerndes Figurenwerk, einen wunderbar frommen Eindruck macht. Aber der Meister ist von dem Verlust auch furchtbar erschüttert, und so tritt jenem ursprünglichen Marsch ein zweiter Satz entgegen, in welchem die ganze Gewalt der Leidenschaft sich fast fessellos ergeht. Doch allmälig beruhigt sich der wilde Schmerz; jene fromm ergebene Stimmung gewinnt allmälig die Oberhand und so folgt jener erste Zwischensatz (in F-dur), der dann wiederum in das Marschthema überleitet. Jene wilde Leidenschaft, die im Agitato laut geworden, erscheint hier noch gebändigt durch die unmittelbare Nähe des geliebten Todten; mit um so grösserer Gewalt bricht sie dann im Scherzo los, in dem wiederum zwei Trio's (das zweite im $\frac{2}{4}$ Tact) die Stimmung mehr gegensätzlich erfassen und darstellen, das erste von süsser Schwärmerei durchglüht, das zweite dann in irren „Traumeswirren". Nur am Schlusse des Ganzen klingt, wie eine leise Kunde der Versöhnung, jene andächtig fromme Stimmung des zweiten Satzes hinein. Gleich bedeutend und das Ganze würdig und entsprechend abschliessend, ist dann das Finale. Dasselbe erreicht schon dadurch von vorn herein eine eigenthümliche Steigerung, dass der erste Satz desselben die C-moll-Tonart bestimmt ausprägt und sein Gegensatz erst die Es-dur-Tonart. Dadurch aber wird weiterhin die natürliche Einführung der G-dur-Tonart mit ihren nächsten Tonarten in ausgesprochenster Selbständigkeit ermöglicht, und an dieser fortwährend gesteigerten harmonischen Entfaltung entwickelt sich das Ganze dann auch immer

mehr und mehr melodisch und rhythmisch reicher bedacht, bis es sich nach dem Schluss hin in jener Combination des ersten Motivs des ersten Satzes, mit dem gleichen des letzten gipfelt und dadurch den entsprechendsten Abschluss gewinnt. So bezeichnet das Werk entschieden den Standpunkt der höchsten Vollendung der neuen Richtung auf instrumentalem Gebiet. Der subjectiv zugespitzte Ausdruck hat ganz in der eigenartigen Weise, wie ihn unser Meister bisher gewonnen hatte, vollkommen entsprechenden objectiven Ausdruck gefunden, in den älteren Formen der Sonate. Jener erscheint nicht abgeblasst oder verwischt, sondern in seiner vollen berückenden Wahrheit und überquellenden Innigkeit, und diese ist so präcis herausgebildet und so organisch entwickelt, dass sie überall verständlich und übersichtlich bleibt. Der Meister hat jetzt die Gewalt des Ausdrucks und die Formgebung gewonnen, so dass er nun auch keiner nähern Bezeichnung mehr bedarf, um nicht missverstanden zu werden.

Schumann selbst vermochte auch das Werk nicht zu überbieten; und nicht alle Werke dieser Periode stehen noch auf der Höhe gleicher Vollendung.

Schon das in demselben Jahre entstandene verwandte Pianoforte-Quartett (Op. 47) ist nicht so hoch zu stellen. Die drei Streichinstrumente: Violine, Viola und Violoncello, vermochte er nicht so zu einem, das Clavier ergänzenden, hebenden oder tragenden Chor zu vereinigen, wie die vier des Quintetts. Wir vermögen jenen Zug innerer Nothwendigkeit, ihre Verknüpfung unter sich und mit dem Clavier nicht so unzweifelhaft zu erkennen, wie dort. Sie sind nicht so consequent aus der Idee der Form und ihrem speciellen Inhalt entwickelt wie dort, und die hierin bedingte Unruhe der Gestaltung geht auch auf die Bildung der Form im Grossen über. Der Meister verliert sich wieder mehr in Detailmalerei, unter der dann die consequente Formentfaltung leidet. Wie bewusst er diese aber jetzt erfasst hatte, beweisen die Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncello, die in demselben Jahre entstanden (als Op. 88 gedruckt). Er wollte sie Anfangs als Trio zusammenfassen; da sie aber seiner Anschauung von dieser Form weniger entsprachen, wählte er dann die be-

zeichnendere, erwähnte. Die einzelnen Nummern: Romanze, Humoreske, Duett und Finale im Marschtempo tragen ganz die Form der früher besprochenen Phantasiestücke, nach dem Bedürfniss der neu hinzutretenden Instrumente erweitert; innerlich sind sie kaum mehr verbunden, als die einzelnen Nummern der alten, zu Haydn's Zeit gepflegten Cassatio oder Serenade.

Mit diesen Werken hatte Schumann vollständig Besitz ergriffen von dem gesammten instrumentalen Gebiet. Die erweiterte Thätigkeit, die er mit aller Energie verfolgte, um die unumschränkte Herrschaft über alle Mittel und Formen des musikalischen Ausdrucks zu erreichen, musste natürlich auch rückwirkend von Einfluss auf die früher von ihm ausschliesslich gepflegten kleinern Clavierformen werden. Dies bezeugen zunächst jene „*Variationen für zwei Claviere*", welche im nächsten Jahre (1843) entstanden (als Op. 46 gedruckt). Das Thema schon ist so reich ausgestattet, dass es wie eine Variation des Grundgedankens erscheint. Nur einer genialen Kraft, wie der Schumanns, wurde es möglich eine Reihe neuer, immer prächtiger ausgeführter Variationen zu entwickeln. Diese vertiefen auch nicht eigentlich den ursprünglichen Inhalt, der an sich schon in seiner ganzen Tiefe erfasst ist, sondern sie geben ihm nur eine fort und fort in immer reicher entwickeltem und complicierter verflochtenem Figurenwerk dargestellte Erweiterung. Jede Variation interpretiert das Thema, das dann wiederum in neuer, dadurch bedingter Gestalt eingeführt wird und in dieser Fassung eine neue Interpretation erfordert. So erscheint das Werk wiederum als die letzte und höchste, durch die vorhergehenden Arbeiten bedingte Consequenz der ähnlichen Arbeiten der früheren Periode. Von den „*Etudes symphoniques*" unterscheidet es sich schon der äussern Form nach. Dort ist jede Variation wie das Thema ein selbständiger Satz, nur die dritte leitet unmittelbar nach der vierten über. In dem neuen Werk sind die Variationen unter sich wie mit dem Thema so vollständig innerlich und äusserlich verbunden, dass sie nicht, wie in den ähnlichen Werken von Beethoven oder Schubert, als solche einzeln bezeichnet sind. Das Werk gewinnt damit mehr die Bedeutung eines *Andante in Variationenform* der Sonate oder

Symphonie; um ganz als solches gelten zu können, müssten nur die Seiten- und Zwischenpartien weiter ausgeführt werden. Mit jenen „*Etudes symphoniques*" hatte sich Schumann nur den formellen Apparat der Variationenform angeeignet; in diesem neuen Werk (Op. 46) macht er diesen dann zum Träger seiner erregten Innerlichkeit.

Als Schlussstein dieser ganzen, bis in seine kleinsten Einzelheiten folgerichtigen Entwickelung erscheint endlich jenes Werk, in welchem er all die Mittel und Formen der neuen Richtung auch den weitesten Dimensionen des musikalischen Drama's zu vermitteln suchte: „*Das Paradies und die Peri*", das im Jahr 1843 entstand. Mit gleicher Meisterschaft beherrschte er den vocalen Ausdruck wie den instrumentalen, und es bedurfte nur der Vereinigung beider, um auch hier das neue Kunstwerk von monumentaler Bedeutung zu schaffen.

Wie bekannt, ist der Text dem Gedicht von Thomas Moore „*Lalla Rookh*" entlehnt. Schon im Jahre 1841 war Schumann durch seinen Jugendfreund, Emil Flechsig, welcher auch die Uebersetzung besorgt hatte, darauf aufmerksam gemacht worden, und obwol er sofort die hohe Bedeutung, welche dieser Stoff gerade für ihn gewinnen musste, einsah und die Idee seiner Behandlung mit der ganzen Hast seiner Individualität ergriff, kam er doch erst nach Verlauf zweier Jahre zu ihrer vollen Verwirklichung. Sie bewies glänzend, dass Schumann wol nie einen entsprechenderen Stoff, dass dies Gedicht keinen berufeneren Meister zu seiner musikalischen Behandlung finden konnte.

Das Gedicht stammt aus jener romantisch verklärten Welt, in der Schumanns Phantasie am liebsten lebt; für deren Darstellung er einen so grossen Reichthum von Mitteln und Formen besass. Es ist dies nicht jene phantastische, mit leichten, luftigen Elfen, neckischen Kobolden und Poltergeistern bevölkerte Welt, aus welcher Mendelssohn seine Stoffe zu einigen vorzüglichen Tonwerken holte, sondern es ist die Welt der Wirklichkeit, in welche wir eingeführt werden, aber sie erscheint in romantischer Verklärung, strahlend in der ganzen Farbenpracht und durchweht mit dem süssesten Duft des Orients. Die Personen, die uns vorge-

führt werden, sind nicht nur phantastische Gebilde, nicht nur Schemen und Schatten einer andern Welt, sondern sie sind menschlich denkende und empfindende Wesen; denn auch die „Peri" erscheint hier weniger als „das anmuthige Wesen der Luft", als welches sie die orientalische Sage fasst, sondern vielmehr verkörpert zu menschlichem Denken und Fühlen. Auf ihrem Fluge durch die Welt, suchend nach des Himmels köstlichster, liebster Gabe, welche ihr nach der Verheissung die Pforten des Paradieses, aus dem ihr Geschlecht eines Fehltritts halber verwiesen wurde, wieder öffnen soll, offenbart sich ihr und uns ein gut Theil nicht nur der Geschichte der Menschheit, sondern namentlich der Geschichte des menschlichen Herzens. Nur in diesem konnte sie des Himmels köstlichste Gabe finden.

Das Gedicht machte noch eine durchgreifende Veränderung nothwendig, welche Schumann selbst vornahm.

Dass er die ursprünglichste Form des Oratoriums, namentlich der Passion beibehielt, halten wir für vollkommen entsprechend. Einen eigentlich dramatischen Verlauf hat das ganze Gedicht nicht; es lag nicht der mindeste äussere oder innere Grund vor, es ganz zu dramatisieren. Selbst durch eine Behandlung, wie etwa die „*Walpurgisnacht*" würde es viel von seiner bilderreichen Entfaltung haben einbüssen müssen. Einzig entsprechend war es demnach, die ursprüngliche epische Form beizubehalten und nach Art des alten Oratoriums den Erzähler einzuführen, der in einfachen schlichten Worten die Thatsachen berichtet bis dorthin, wo eine mehr dramatische Darstellung derselben nothwendig wird. Wir leben an seiner Hand alles mit durch, und die einzelnen Personen und die einzelnen Momente der Handlung werden uns leibhaftig vorgeführt. Wenn Schumann hierbei ein Vorwurf trifft, so dürfte es nur der sein, dass er bei der musikalischen Behandlung des Erzählers sich nicht treu blieb. Dessen Partie musste ganz in der Weise behandelt werden, wie die eigentliche Erzählung in der Ballade, den lyrischen oder dramatischen Momenten gegenüber. Wir sahen, wie in der Ballade für die eigentliche Erzählung eine mehr rhetorische Melodie festgehalten und nur dem speciellen Gange der Erzählung gemäss modificiert wird, und wie

nur die Darstellung einzelner lyrischer oder dramatischer Momente die volle Betheiligung der musikalischen Darstellung beansprucht. In dieser Weise musste auch Schumann, wie die alte Passionsmusik, den Erzähler all den ausgeführten lyrischen oder dramatischen Partien gegenüber halten. Er durfte nie aus der einfach rhetorischen Weise der Erzählung heraustreten. Schumann weicht von dieser Behandlungsweise wesentlich ab. Er vertheilt sogar die Erzählung an verschiedene Stimmen — Sopran, Alt, Tenor und Bass — meist wol nur um die Monotonie zu vermeiden; vielleicht auch verleitet durch den Stimmklang. Monoton musste die Erzählung werden, weil Schumann auch hier nach formeller Abrundung in melodischer, weniger rhetorischer Gesangsweise strebt. Weil auch die wirklich ausgeführten Formen überall eng an das Wort anschliessen, so sind beide, Erzählung und die ausgeführten Formen, ihrem Charakter nach zu eng verwandt, dadurch wird nothwendig Monotonie erzeugt. Wenn Schumann wie Bach in der Passionsmusik den Erzähler in der einfachsten, schlichten Weise nur mit umsichtiger Notierung der Accente eingeführt hätte, würden sich die ausgeführten Nummern ganz anders herausheben, und in diesem Wechsel von Erzählung und lyrischer oder dramatischer Entfaltung war Monotonie eben so vermieden wie bei Bach. Allerdings würden wir dann einige vortreffliche Nummern eingebüsst haben, wie: „*Jetzt sank des Abend goldener Schein*", allein die andern bedeutendern Musikstücke hätten entschieden gewonnen, und in diesem speciellen Falle konnte die Stimmung, welche Schumann so meisterhaft festhält, instrumental weitergeführt und so das prächtige Bild vollendet werden.

Von Schumann selbst dem Text hinzugefügt sind die beiden decorativen Chöre der „*Genien des Nils*", im zweiten „*der Houris*" im dritten Theil und der Schlusschor, wie die Scene der Peri: „*Verstossen*", das Quartett: „*Peri, ist's wahr?*" und das Tenorsolo mit Chor: „*Gesunken war der gold'ne Ball*"; sie bezeugen, wie bedeutsam dramatisch er seinen Stoff anschaute, und welch grosse Aufmerksamkeit er dem decorativen Element schenkte.

Es ist dies in der Idee der Form begründet. Das Oratorium, und als solches ist „*Das Paradies und die Peri*" zu be-

zeichnen, entbehrt der äussern Schaustellung. Die örtlichen, wie die zeitlichen Bedingungen, unter denen der dramatische Verlauf nur möglich ist, die im recitierenden Drama und in der Oper durch Kostüm und Decoration gegeben sind, müssen im Epos durch Schilderung ersetzt werden; im Oratorium betheiligt sich an dieser die Musik mit ihrem ganzen und vollen Ausdrucksvermögen.

Das hier vor unsern Augen sich abwickelnde Drama führt uns abwechselnd durch die blühenden Fluren Indiens, Afrika's und an die Pforten Edens. Unser Meister hat mit dem feinsinnigsten Verständniss jeden Versuch, der Phantasie die letztern näher zu legen, vermieden. Es ist überall nur eine, wie aus Licht gewobene, der Einleitung zum ganzen Werke ähnliche Begleitung, die uns mit dem Erzähler nach den Pforten Edens führt. Mit verschwenderischem Luxus malt er dagegen das blühende, lachende Leben des Orients. Jene Arie der Peri: *„Ich kenne die Urnen, mit Schätzen gefüllt"*, ist schon voll des gesättigten, üppigsten Wollauts, wie ihn nur der Gedanke an Indiens Himmel erzeugt. Die Violen-Figur erklingt wie das wunderbar-mystische Murmeln des heiligen Flusses, die Klänge der Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte schweben und weben darüber wie die Lüfte Indiens, und die Trompeten erinnern an alte verklungene Sagen. Noch üppiger wird dann das Leben im folgenden Chor: *„O süsses Land! O Götterpracht!"* und selbst die anschliessende Schilderung der Kriegsgräuel, welche das Land durchziehen, vermögen nicht ganz jenen prächtigen Glanz, der über ihm liegt, zu trüben. Diese, wie jene andere Schilderung der das Land verheerenden Pest, ist unserm Meister gelungen, wie Aehnliches wol keinem andern ausser ihm. Die Schilderung derartiger Zustände hat grosse Gefahren. Ueber dem Bestreben nach möglichster Treue und Wahrheit derselben geht nicht selten die Schönheit verloren. Die Anwendung äusserer unkünstlerischer Mittel zur Erreichung des Effects, wie des Tamtam, der übermässige Gebrauch der Rassel-Instrumente ist zu verlockend, und nur wenige, nur die grossen Meister verschmähten sie als unwürdige Mittel der musikalischen Darstellung. Auch Schumann hat sich ihrer voll-

ständig enthalten. Er wirkt zunächst durch seine, vielfach von uns charakterisierte Harmonik, und durch deren in schallendster Figuration eingeführte Darstellung im Orchester. In dem wilden Marsch, mit welchem er den Tyrannen „Gazna" einführt, fehlt nicht die Piccolflöte und die Banda (grosse Trommel und Becken), aber sie bringen ihre eigenste Klangfarbe mit hinzu, nur um das Bild zu vollenden. Die der andern, weit wesentlichern Instrumente werden nicht wie sonst in der Regel dadurch verdeckt, sondern nur gehoben; noch weniger aber erhalten sie selbstredend Bedeutung; auch ohne ihren Hinzutritt würde das Bild vollständig erkennbar bleiben.

Nicht minder gelungen erscheint die Hindeutung auf die öde Stille, mit der sich drückend und schwer die Pest auf das Land legt, durch die grausenerregenden Accorde, die an Bläser und Streicherchor abwechselnd vertheilt sind.

Ein wahres Cabinetsstück reizender Decorationsmalerei, wie sie namentlich von der musikalischen Romantik gepflegt wurde, ist der Chor der Genien des Nils: *„Hervor aus dem Wasser geschwind"*. Der dreistimmige Chorgesang charakterisiert das leichte Völkchen ganz reizend und die Instrumentalbegleitung, mit der, von den Celli's eingeführten lebendigen Figur, die dann auch von Violen und Geigen aufgenommen wird und die, meist nur mit wenig leichten Accorden auftretenden Blaseinstrumente müssen das Bild auch äusserlich vollenden. Das würdigste Seitenstück hierzu bietet dann der Eingangschor des dritten Theils, der Chor der Houri's: *„Schmücket die Stufen zu Allah's Thron"*. Er ist eben so realistisch wahr aufgefasst wie jener; es fehlen ihm denn auch nicht die Triangel, grosse Trommel und Becken, aber sie helfen nur den Rhythmus an einzelnen Stellen schärfer hervorheben. Ganz entsprechend ist auch das Quartett der vier Peri's: *„Peri, ist's wahr?"* eine ähnlich glückliche Zeichnung, wie die der leichtfertigen Schicksalsschwestern der Peri, ist nicht gar häufig in entsprechenden andern Fällen geglückt. Ueberhaupt hat Schumann weder später noch früher ähnliche Aufgaben so glücklich gelöst, wie gerade in diesem Werke an den erwähnten Nummern. Neben ihnen treten nun, fast noch meisterhafter ausgeführt, jene heraus,

die den Verlauf des ganzen Ereignisses nach seiner innern Entwickelung darstellen, die den Schwerpunkt desselben nach innen verlegen.
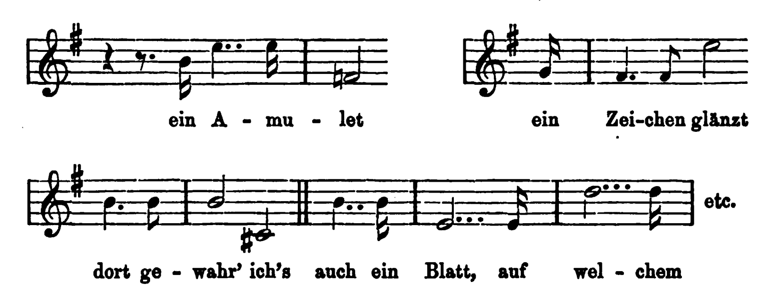
Die „Peri" ist eine der anziehendsten Gestalten, welche nur je mit den Mitteln des musikalischen Ausdrucks geschaffen wurde. Sie ihrem eigensten Wesen nach gewissermassen nur aus Duft und Luft zusammenweben und ihr doch eine so sehnsüchtig verlangende und heiss empfindende Seele einzuhauchen, vermag nur die Musik und zwar nur mit jenen Mitteln, welche ihr die Romantik zugeführt hatte und die, wie wir weitläufig nachwiesen, namentlich von Robert Schumann bis zu einem seltenen Reichthum erweitert und zu einer bisher ungekannten Feinheit des Ausdrucks gesteigert wurden. Gleich im ersten Gesange der Peri: „*Wie glücklich sie wandeln*" erlangt der von Schumann so feinsinnig umgestaltete Romanzenstyl entsprechende Verwendung, um die glühende Sehnsucht der Peri nach dem verlorenen Paradiese mit den einfachsten aber erschöpfenden Mitteln austönen zu lassen. Schon der Anfang der Strophe, der die Haupttonart (Fis-moll) erst durch eine Modulation über die Unterdominant (H-moll) erreicht, ist so recht unserm Meister eigenthümlich und charakterisiert die Stimmung zugleich ganz vortrefflich. Die Verheissung des Engels: dass die Schuld der Peri getilgt sei, wenn sie des Himmels schönste Gabe darbringe, erfüllt ihr ganzes Wesen mit glühender Hast, die sich namentlich in der Begleitung zu dem darauf folgenden, in gewichtigen Accenten dargestellten Recitativ ausspricht. In der bereits erwähnten, von indischer Glut erfüllten Arie lässt sie all die Schätze Indiens an ihrem Geiste vorüberziehn, und mit der wehmüthigen Gewissheit, dass unter ihnen die geforderte Gabe nicht sein könne, entschwebt sie vor unsern Augen.

Auf dem Schlachtfelde sehen wir sie wieder, über dem Leichnam jenes edlen Jünglings, der den Tyrannen und Unterdrücker seines Vaterlandes mit dem Pfeil durchbohren wollte, und da er ihn fehlte, unter seiner Hand fiel. Sie nimmt das letzte Tröpflein Blut, das aus dem Heldenherzen drang, eh sich der freie Geist aufschwang, und unter dem jubelnden Gesang: „*Sei*

dies mein Geschenk" steigt sie empor zu den Pforten Edens. Auch der Chor stimmt mit ein und aus der Sentenz: „*Denn heilig ist das Blut, das für die Freiheit verspritzt vom Heldenmuth. Sei dies dein Geschenk, willkommen dorten*", entwickelt sich ein breiter, fugierter Schlusschor. Wie einst Haendel trachtet auch Schumann weniger nach einer sorgsam gesetzmässigen, als vielmehr mächtig schallenden Verarbeitung des Thema's. Dadurch, dass er hier schon den ersten Theil abschliesst, erhält der zweite Theil einen ähnlichen Verlauf wie der erste. Im zweiten Theil erscheint wieder die Peri vor Edens Thor, wird abgewiesen und auf ihrem wiederholten Fluge durch die Welt ergreift sie die zweite vermeintliche Gabe für den Himmel. Im Jubel hierüber schliesst auch der zweite Theil wie der erste, so dass dann auch der dritte wiederum wie der erste und zweite beginnt. Vielleicht wäre es für die Anordnung des Ganzen zweckmässiger gewesen, den ersten Theil bis zur ersten Abweisung der Peri zu führen, wodurch der Schluss zwar weniger mächtig aber jedenfalls spannender geworden wäre. Dann würde der zweite Theil kürzer, mehr als Episode aufzufassen gewesen sein, und wenn er auch wiederum bis zur Abweisung geführt worden wäre, würde die Gleichmässigkeit des Schlusses doch wol kaum so ermüdend geworden sein, als dort die Gleichmässigkeit der ganzen Construction. Jedenfalls ist die von Schumann angenommene Ordnung auch nicht vollauf begründet; der erste und zweite Theil schliessen noch ehe sie zu Ende sind.

Der Peri verkündet der Chor der Engel: „*Viel heil'ger muss die Gabe sein, die dich zum Thor des Lichts lässt ein.*" Sie steigt trauernd wieder nieder zur Erde, und dort im Lande der Pest findet sie die zweite Gabe. Die Braut ist herbei geeilt nicht die schreckliche Krankheit, nicht den Tod scheuend, will sie mit dem Geliebten ihres Herzens, der bereits von dem Gift erfasst ist, vereint leben und sterben; ein rascher Tod führt beide zu ewiger Vereinigung. Die Peri singt ihnen noch ein Grablied, weich und süss, und indem der Chor einstimmt, schwingt sie sich wiederum auf nach den Pforten Edens, mit dem letzten Seufzer reinster Liebe. Hiermit schliesst der zweite Theil. Im Anfange

des dritten giebt uns der Chor der Houri's einen Einblick in den Himmel, nach der Anschauung der Indier. Die Gabe der Peri ist noch nicht die rechte und fast verzweifelnd wendet sie sich zurück zur Erde. Allein mit erneuter Macht kehrt die Sehnsucht nach dem Paradiese zurück und männlich muthig gelobt sie sich ohne Rast und Ruh nach dem Kleinod zu suchen. Dieser ganze Satz (No. 20) ist ein Muster für die Charakteristik der Peri. Hier erscheint alles ausserordentlich leicht zusammen gewoben, und doch voll männlichen Muthes. Die Peri erträgt ruhig, aber schmerzlich bewegt, den Spott der leichtfertigen Schwestern. Den dann folgenden Eintritt der glücklichen Lösung der Aufgabe hat Schumann durch einen der wunderlichsten Sätze bezeichnet, die er überhaupt schrieb (No. 23). Die Peri naht dem Ort, an dem ihr die Erfüllung ihres heissesten Wunsches werden soll; aus mancherlei Zeichen dämmert ihr die ahnungsvolle Gewissheit auf, dass sie „hier gewahrt, was Eden öffnet den sündigen Wesen" und Schumann fasst den Moment in seiner ganzen Grösse und Bedeutung auf, führt ihn aber, wie uns scheint, mehr grotesque als wirklich gross aus. Die häufig wiederkehrenden grossen und kleinen Septimen in der Singstimme



und der vorwiegende, seltsame Rhythmus 𝅗𝅥... 𝅘𝅥𝅯 machen die Declamation mehr unstät und zerfahren, als wirklich bedeutsam und auch die in gedrängten, wechselnden Accorden einherschreitende Begleitung vermag diesen Eindruck nicht zu verwischen, obwol der Meister versuchte, durch die vereinzelt auftretende Figur in den Celli's eine einheitliche periodische Gliederung herzustellen.

Mit um so grösserer Meisterschaft ist die Peri im weitern Verlauf bis zu Ende geführt. Namentlich ihr Schlussgesang: „*Freud', ew'ge Freude, mein Werk ist gethan*", ist wie ein Siegeshymnus gehalten, breit und glänzend. Wir wissen ihm nur ein, nach Stimmung und Ausdruck gleichbedeutendes ähnliches Musikstück gegenüber zu stellen: das Duett im Fidelio: „*O namenlose Freude!*"

Als vorzüglich in Auffassung und Ausführung erwähnen wir noch jener ganzen Episode, welche uns die liebende Hingabe der Braut schildert. Für solche innere Seelenzustände, wie sie uns hier vorgeführt werden, hatte sich namentlich Schumann einen unerschöpflichen Vorrath von Ausdrucksmitteln angeeignet und selbst geschaffen. Mit jener Alt- (oder Mezzo-) Sopran-Arie: „*Verlassener Jüngling*" beginnt er eine Reihe der ergreifendsten Seelenzustände zu entwickeln, die ihren Gipfelpunkt in der Arie der Jungfrau: „*O lass mich von der Luft durchdringen*" finden, und dann in jenem erwähnten Grabgesange der Peri abschliessen. Ein würdiges Seitenstück bietet dann hierzu wieder die Schlussscene von der Tenor-Arie: „*Sie schwebt empor*", bis zum Siegeshymnus der Peri, in den auch der Chor einstimmt. Wie einfach und tief ergreifend ist der Gesang des bekehrten Mörders und wie glanzvoll der Tonsatz, den Schumann mit Solo und Chorstimmen aus ihm entwickelt.

So erscheint das Werk als der Gipfelpunkt, wenn auch nicht der ganzen Richtung, doch der Entwickelung Schumanns. Die ganze Fülle des von ihm zum Theil geschaffenen, zum Theil umgestalteten musikalischen Ausdrucks, hat er an einem bedeutsamen Ereigniss zusammen gefasst, um ihn musikalisch Gestalt werden zu lassen. Die Mängel, die dieser Gestaltung anzuhaften scheinen, treiben aus derselben Richtung nothwendig hervor, die ihn immer drängt, mehr reich und mannichfaltig, als einheitlich zu entwickeln und zu bilden.

Auch in der äussern Thätigkeit bezeichnet dies Werk: „*Das Paradies und die Peri*" einen Ruhepunkt. Als Schöpfungen des Jahres 1844 sind nur die Composition des Epilogs zu Goethe's „*Faust*" und Arie und Chor zur Oper: „*Der Corsar*" nach Byron zu verzeichnen.

Mancherlei äussere Umstände wirkten hier mit ein. Zunächst die Reise nach Petersburg, die Schumann mit seiner Frau Ende Januar 1844 antrat. Der ausserordentliche Erfolg, den beide dort, wie in den auf der Hinreise schon berührten Städten errangen, — Schumann durch seine Compositionen, und Clara durch ihr unvergleichliches Klavierspiel — mag auf die weitern Unternehmungen und die Aenderungen in den äussern Lebensverhältnissen des seltenen Künstlerpaares nicht ohne Einfluss geblieben sein. Ueber die speciellen Erlebnisse dieser Reise berichtet Schumann selbst in einem Briefe an Wieck [1]).

Bald nach der, Anfang Juni erfolgten Rückkehr nach Leipzig, gab Schumann (Ende Juni) die Redaction der Zeitung auf, und im Herbst erfolgte seine Uebersiedelung nach Dresden. Am 8. December veranstaltete das Künstlerpaar eine Matinée, nicht nur zum Abschied „auf ein halbes Jahr", wie man in Leipzig annahm, sondern auf immer, denn beide kehrten zu dauerndem Aufenthalt nicht wieder zurück. Neben dem Umstande, dass Dresden der Gattin Schumanns für ihre Wirksamkeit ein grosses Feld eröffnete, mag vor Allem die gesundere Lage der genannten Stadt bestimmend eingewirkt haben. Durch die anstrengenden Arbeiten und die aufregenden Ereignisse und Kämpfe der letzten Jahre, war seine Gesundheit bedenklich erschüttert worden, und jene bereits in seiner Studienzeit sich kund gebenden Symptome organischer Leiden traten wieder in Besorgniss erregender Weise hervor. Aus dem Bericht des *Dr. med.* Helbig [2]) ersehen wir, dass neben den, nach grossen geistigen und körperlichen Anstrengungen gewöhnlichen Zufällen: Mattigkeit, Frost, Zittern und Schlaflosigkeit sich auch wieder jene Furcht vor hohen Bergen und den hoch gelegenen Wohnungen, wie vor einem gewaltsamen Tode sich einstellte. Wie weit die specielle Beschäftigung mit der Musik zu „*Faust*" etwa noch besondern Antheil an diesen Erscheinungen haben konnte, wollen wir später, bei Betrachtung dieser Musik, noch etwas näher untersuchen. Durch die liebevollste Pflege wurde Schumann wieder so weit gekräftigt, dass er schon im nächsten

1) Wasielewsky pag. 222 ff.
2) Ebend. pag. 230 ff.

Jahre sich wieder den ernstlichsten Arbeiten und Studien zuwenden konnte. Die Briefe aus dieser Zeit enthalten zwar noch häufig Klagen über Störungen seiner Gesundheit, aber diese hemmten nicht sein Schaffen. Er widmete sich wieder dem Verkehr mit den Freunden: Ferdinand Hiller, Robert Reinick, Berthold Auerbach, Julius Hübner und Eduard Bendemann, den er während jener Krankheit mied, und nahm auch an dem öffentlichen Musikleben Dresdens regen Antheil. Als Directorialmitglied der durch Ferdinand Hiller begründeten Abonnements-Concerte suchte er diese nach besten Kräften zu fördern.
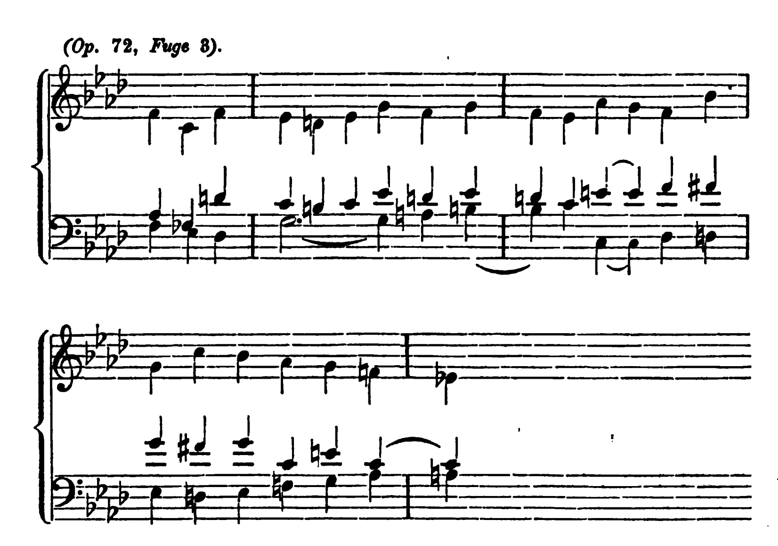
Wahrscheinlich wurden auch die contrapunktischen Studien des Jahres 1845 zum Theil durch diese Krankheitserscheinungen veranlasst. Sie gaben der, sonst gern fessellos, in unergründbaren Gebieten sich verlierenden Phantasie, dem in selbstpeinigenden Grübeleien sich ergehenden Geiste eine bestimmte, weniger nachtheilige Richtung. Es darf daher recht wol angenommen werden, dass jene liebende Sorgfalt, die über ihm mit so treuem Eifer wachte, auch hier auf ihn einzuwirken suchte, damit er der nervös aufregenden Thätigkeit entzogen und in die mehr beruhigende des blossen Formens gedrängt wurde. Bisher war er fort und fort bemüht, den Ausdruck auf das feinste zuzuspitzen und auszuführen; bei den contrapunktischen Formen gilt mehr die formelle Gestaltung, und er konnte sich weit früher des Geschaffenen erfreuen, als dort.

So entstanden: *„Vier Fugen für das Pianoforte"* (Op. 72), *„Studien für den Pedal-Flügel"* (in canonischer Form) (Op. 56) und *„6 Fugen über den Namen „Bach" für Orgel"* (Op. 60); daneben noch die: *„Skizzen für den Pedal-Flügel"* (Op. 58) und: *„Intermezzo, Rondo und Finale"*, als Schluss der *„Phantasie für Pianoforte"* — (als Concert — Op. 58 erschienen). Endlich wurde auch die *„Symphonie in C-dur"* skizziert. Für den Pedalflügel zu componieren wurde er wahrscheinlich dadurch veranlasst, dass im Leipziger Conservatorium ein derartiges Instrument für die Studien eingeführt worden war, und dass es überhaupt damals schien, als sollte es eine weitere Verbreitung finden. Hierbei wollen wir nicht unberührt lassen, dass auch Schumann bei dem,

unter Mendelssohn's Oberleitung in Leipzig, Ostern 1843, eröffneten Conservatorium für Musik mit dem Unterricht in der Composition, dem Pianoforte- und Partiturspiel betraut worden war; er lehrte mit geringer Unterbrechung bis zu seinem erfolgten Abgange von Leipzig; weshalb wol mit nur geringem Erfolg, das wird uns später klar werden.

Die Studien für den Pedalflügel sind nach Art der Bach-schen *zweistimmigen Inventionen* gehalten, nur ist der Pedalbass oder auch eine vollständige Begleitung hinzugefügt. Wir wissen längst, dass Schumann nie nur die Absicht hat, alte Formen nachzubilden, sondern dass er sie durch einen neuen Inhalt zu beleben und umzugestalten sucht, und so entspricht auch in den vorliegenden Studien nur die erste noch ganz den Inventionen; alle übrigen sind Duette von zwei selbständigen Stimmen, in No. 2, 3 und 4 zwei Oberstimmen; in No. 5 der Ober- und eine Unterstimme und in No. 6 dann von Sopran und Tenor ausgeführt, denen wieder eine gleichfalls möglichst selbständige Begleitung hinzugefügt ist; namentlich No. 4 und 6 sind von echt Schumann'schem Geiste durchdrungen. Das aber ist die rechte Verjüngung der alten Formen, wenn die Thematik vom neuen Geiste erfüllt ist, wenn sie unmittelbar aus ihm hervortreibt und wenn dann ihre Verarbeitung streng nach den ewigen Gesetzen der Form erfolgt wie hier. Hätte unser Meister die Natur des Instruments, für welche er diese canonischen Studien schrieb, mehr berücksichtigt, wie einst sein Vorbild, der Altmeister Joh. Seb. Bach, so würden wir sie unbedenklich dem Vollendetsten beizählen müssen, was er überhaupt geschaffen hat. Allein die einzelnen Stimmen werden oft so hart an einander gedrängt, sie durchkreuzen sich häufig so, dass ihre Selbständigkeit nur durch verschiedene ausführende Organe gewahrt werden könnte, dass diese bei der Ausführung vom Clavier kaum dem geübtesten Ohr erkennbar ist.

Die vier Fugen (Op. 72) zeigen dagegen wieder oft eine Stimmführung, die wol in seiner eigenthümlich polyphonen früheren Weise zu rechtfertigen ist, nimmer aber in der, vom Gesange bedingten. Eine Stimmführung, wie beispielsweise folgende:
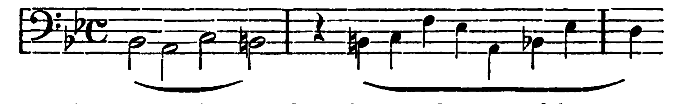


ist zum mindesten wenig geschickt, wenn man sie nicht geradezu als verderbt bezeichnen muss. Schumann folgt hier noch immer wie in jener Fughette aus Op. 32 mehr dem Zuge, das Thema charakteristisch harmonisch zu gestalten, als es frei und seinem innersten Gehalt nach zu entwickeln. In den 6 Fugen über den Namen Bach gelang es ihm weit mehr den ideellen Gehalt seiner Themen immer mächtiger darzulegen; diese sind ihm hier nur ein formelles Band.

Wir konnten schon mehrfach darauf hinweisen, dass Schumann diesem grössten und einzigen Meister des Contrapunkts höchste Verehrung zollte, dass er ihn immer und immer wieder fleissig studiert. „Da rette ich mich immer in Bach," schreibt er an Frau Henriette Voigt, „und das giebt wieder Lust und Kraft zum Wirken und Leben," und an Keferstein (unterm 31. Januar 1840): „Mozart und Haydn kannten Bach nur seiten- und stellenweise, und es ist gar nicht abzusehen, wie Bach, wenn sie ihn in seiner Grösse gekannt, auf ihre Production eingewirkt haben würde. Das Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neuen Musik hat ihren Ursprung aber zunächst meist in Bach. Mendelssohn, Bennet, Chopin, Hiller, die gesamm-
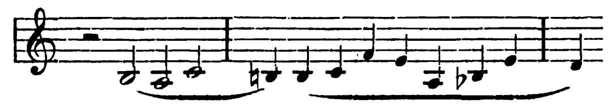
ten Romantiker (die Deutschen mein ich immer) stehen in ihrer Musik Bachen weit näher, als Mozart, wie diese denn sämmtlich auch Bach aufs Gründlichste kennen, wie ich selbst im Grunde tagtäglich vor diesem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und zu stärken trachte."

Diese 6 Fugen nun geben ein vollgültiges Zeugniss, wie tief Schumann nicht nur in den Geist Bach's, sondern auch in seine Technik eingedrungen war, und wie er mit dieser seine eigene wiederum neu zu gestalten versuchte.

Gleich die erste Fuge zeigt die alte Form in eigenthümlicher Fassung. Das Thema selbst ist durchaus von Bach'schem Geiste durchglüht; aber schon in der ersten Durchführung, die sonst treu nach der alten Anschauungsweise erfolgt, stossen wir auf eine wesentliche, in einer andern Auffassungsweise begründete Abweichung. Es ist dem jüngern Meister nicht nur darum zu thun, durch die regel- und schulgerechte Verarbeitung des Themas die Form zu gewinnen, sondern vor allem darum, den ideellen Gehalt desselben möglichst auszubreiten und plastisch zu gestalten. Daher gilt ihm auch hier das Thema nur als Gefäss für diesen Inhalt, und er verändert es, wo dieser es verlangt. Eine solche Veränderung erleidet das Thema der ersten Fuge schon bei seinem Wiedereintritt als Führer. Der Geführte hat ihn nach der Dominant geführt, die den Eintritt des Führers natürlich nicht gestattet; ein Uebergang von auch nur einem halben Tact erschien allerdings wenig in der Idee geboten, und so zögert Schumann nicht, das Thema



zum zweiten Mal schon rhythmisch verändert einzuführen:



in derselben Gestalt nimmt es dann gegen das Ende der ersten Durchführung der Bass noch einmal auf; hiermit hat es dann

solche Bedeutung gewonnen, dass es in der zweiten Durchführung, welche nach einem kurzen, aus dem ersten Thema entlehnten Motiven gewobenen Zwischensatz eintritt, abwechselnd mit dem ursprünglichen erscheint. Die sich daran schliessende Stretta („*Nach und nach immer schneller und stärker*") ist wiederum eine der Fuge bisher fremde Neuerung, die in der Eigenart des Themas ihre volle Berechtigung findet. In ihr wird nur die erste Hälfte des Thema's verarbeitet; die zweite bildet in der Engführung auftretend die Gegenharmonie, und so geht das Ganze in der breitesten und vollsten harmonischen Darlegung zu Ende.

Auch das Thema der zweiten Fuge ist im Bach'schen Geiste erfunden und ausgeführt. Hier sind es vor allem die, aus der veränderten Darstellung des ersten Theils des Thema's gewonnenen Mittelsätze, welche uns speciell interessieren, weil sie aus der Idee der Nothwendigkeit des Contrastes, wie er sich in der modernen Instrumentalmusik, nicht aber in der alten Fugenform geltend macht, hervortreiben. Diese Idee des Contrastes ist hier so stark in unserm Meister geworden, dass er sich zur Darstellung des $\frac{2}{4}$ Tacts innerhalb des $\frac{3}{4}$ Tacts gedrängt fühlt; eine Neuerung, die wiederum aus dem Bestreben hervorgeht, die alte Technik mit dem neuen Geiste zu vereinigen.
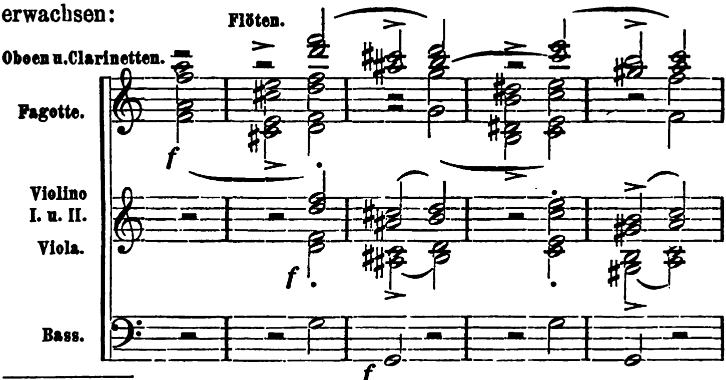
Kaum einen höhern Werth, als den einer Studie hat die dritte Fuge. Schon dass das Thema bei seinem ersten Eintritt zweistimmig erscheint, ohne dass dadurch die weitere Durchführung irgendwie beeinflusst würde, ist schwer zu rechtfertigen, vor allem aber hindert die grosse Monotonie des vorherrschenden Rhythmus:

♩ ♫ ♩ ♫

die Entfaltung des Ganzen zu grösserer Bedeutung. Das Thema tritt meist nur accordisch harmonisiert auf und dem entsprechend sind auch die Zwischensätze gehalten. Um so bedeutender gestalten sich die letzten drei Fugen. Nach zweien, eng in einander gefügten Durchführungen bringt die vierte Fuge neue Durchführungen, in welchen auch das Thema in der Gegenbewegung erscheint, aber so wie es dieser Fuge zu Grunde liegt, nur einige mal; vorwiegend in der Gestalt wie es aus dem Namen Bach

hervorgeht und namentlich wieder nach dem Schluss hin sind alle Mittel der modernen Richtung verwendet. Das Thema der fünften Fuge ist wieder ganz im Geiste der neuen Richtung erfunden und dann nach den alten Gesetzen der Form verarbeitet. Auch hier weiss er wieder die Form im Sinne der neuern Instrumentalmusik zu gestalten, indem er das Thema in der Vergrösserung ganz nach den Regeln der alten Schule fasst und es dann wirklich contrastierend dem ersten Thema gegenübersetzt. In der letzten endlich, in welcher das Thema wieder einfacher construiert ist und dann mit allen Mitteln der Fugenarbeit durchgeführt wird, ist es namentlich die ganz im neuen Geist der romantischen Richtung erfundene Gegenharmonie, welche die Form im Lichte dieser neuen Richtung erscheinen lässt.

Schon das nächste, noch in demselben Jahre skizzierte, und im folgenden Jahre (1846) vollendete grössere Instrumentalwerk, die zweite [1]) Symphonie (in C-dur als Op. 61 gedruckt), zeigte den ausserordentlichen Werth dieser contrapunktischen Studien für die künstlerisch vollendete Ausführung der grössern Orchesterwerke. Direct einflussreich zeigen sie sich namentlich im Finale dieser Symphonie, in den dem Hauptsatz gegenüber gestellten Gegensätzen, welche aus der künstlich contrapunktischen Verarbeitung eines Motivs in der geraden wie in der Gegenbewegung erwachsen:



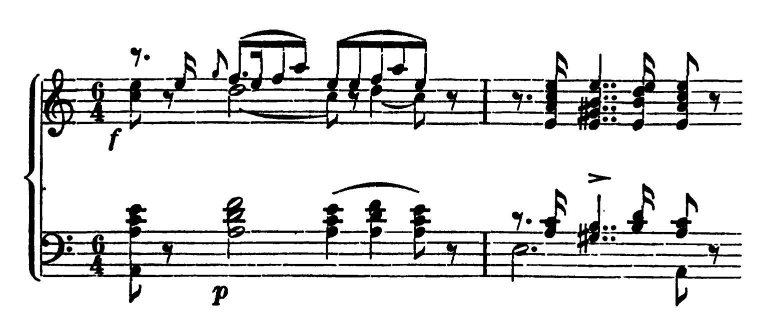
1) Eigentlich dritte Symphonie, da ihr die, schon 1841 mit der B-dur-Symphonie zugleich componierte, aber 1851 erst überarbeitete und dann als Op. 120 veröffentlichte D-moll-Symphonie vorausgeht.

wie in dem, mehr an die alte Schule erinnernden einfachen Contrapunkt, auf dem der Hauptsatz des Scherzo beruht, der sich im zweiten *Trio* desselben und im *Adagio* wie im Schlusssatz mehrfach geltend macht und den einzelnen Sätzen nicht nur grössere formelle Festigung verleiht, sondern auch einen grössern einheitlichen Zusammenhang der einzelnen unter einander vermitteln hilft. Diese Einheit des Ganzen ist ihm diesmal ganz besonders Bedürfniss gewesen. Die einzelnen Sätze sind nicht nur einander ideell nahe verwandt, sondern sie nehmen auch vielfach formell auf einander Bezug. Bemerkenswerth nach dieser Seite erscheint zunächst das stetige, fast monotone Festhalten des ursprünglichen Haupttons — C —. Der Einleitung, dem ersten, zweiten und dem Schlusssatz liegt die C-dur-Tonart zu Grunde; dem Adagio Anfangs die getrübte C-dur-, die C-moll-Tonart, am Schluss wiederum die C-dur-Tonart. Das ist eine der bezeichnendsten Erweiterungen der neuen Richtung, dass sie nicht mehr nur die, durch die alten Meister und die alte Schule sanctionierte Darstellung der Tonart beibehält und übt, sondern dass sie hier wirklich neu schaffend und neu gestaltend eingegriffen hat. Schubert namentlich fasste den Begriff Tonart ungleich weiter und tiefer als seine Vorgänger und fand eine grosse Menge neuer Mittel, um die Tonart reicher und zu grösserer subjectiver Wahrheit herauszubilden. Wie Schumann sich diesen Apparat aneignet und ihn wiederum in eigener Weise erweitert und umgestaltet, haben wir weitläufig nachzuweisen versucht. In dieser Symphonie findet nun die neue Construction der Tonart die weiteste Anwendung auf instrumentalem Gebiet. Die Einleitung gewinnt die C-dur-Tonart erst von der Unterdominant (F-dur) aus; zeigt also eine Erhebung von dieser nach der Tonika, und auch der erste Satz, der mit der Tonika beginnt, stützt sich noch viel mehr auf die Unterdominant, als auf die Dominant. Diese wird erst am Schluss des ersten Theils durch eine wirkliche Modulation erreicht. Der Vordersatz schliesst mit einem Halbschluss auf der Dominant; der Nachsatz wendet sich bald nach der Obermediante: — Es-dur — wodurch diese ganze Bewegung mehr einen Moll-Charakter
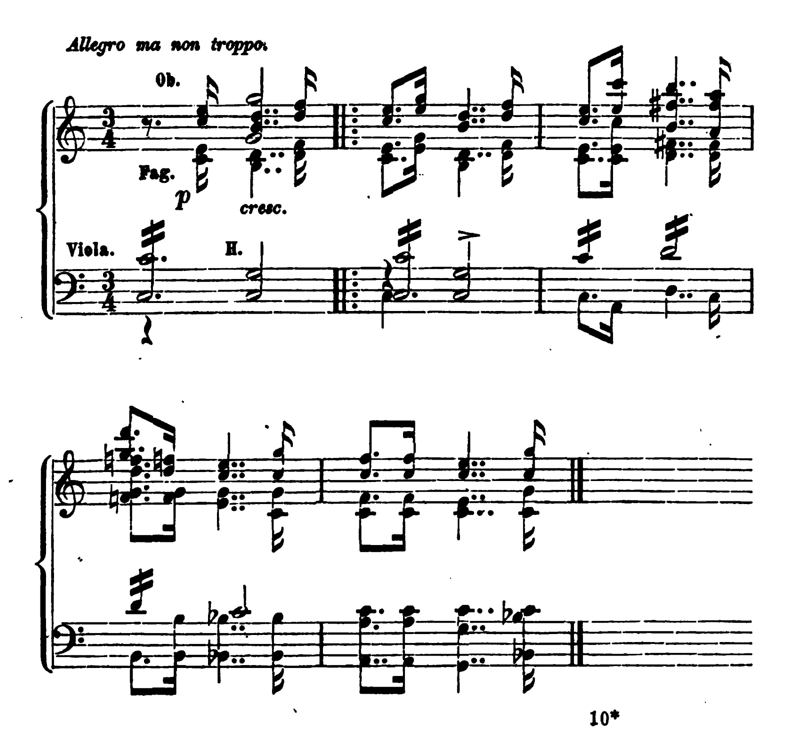
erhält; denn die natürlichste Erhebung in Moll ist die Wendung nach der Obermediante.

Aehnlich verhält es sich mit dem *Scherzo*; nur dass hier die Wendung nach der Obermediante noch bestimmter von vornherein ausgeprägt ist, als dort. Die Tonika erscheint hier vielmehr anfangs als Dominant von F-moll. Die harte Dominanttonart wird geflissentlich vermieden; dafür aber wird die G-moll-Tonart eingeführt. Im ersten Trio erst gelangt die Dominante der Haupttonart zur Herrschaft, aber nicht so, dass die Erinnerung an die Obermediant ganz verwischt würde. Im zweiten Trio, welches nach der Wiederholung des eigentlichen Scherzo eintritt, wird dann die A-moll-Tonart mit stark ausgeprägter Wendung nach der grossen Obermediant der Haupttonart — E-moll — vorwiegend festgehalten. Diesem zweiten Trio schliesst sich die zweite Wiederholung des eigentlichen Hauptsatzes an und in der angehängten Coda wird alsdann die C-dur-Tonart fester ausgeprägt, aber vorwiegend mit Hülfe des mehr den Moll-Charakter tragenden kleinen Nonenaccordes und des aus ihm hergeleiteten verminderten Septimenaccordes. Das *Adagio* verfolgt die alte Modulationsordnung von C-moll, wiederholt dann aber seinen zweiten Theil in C-dur und schliesst auch in dieser Tonart, doch wiederum vorwiegend als Unterdominant von F-moll gefasst, also in plagalischer Wendung. Der Schlusssatz erst beginnt dann gleich mit einer energischen Wendung nach der Dominant, in welcher denn auch das erste Thema einsetzt; als es dann aber in der Tonika — C-dur — erscheint, hat der Meister von ihr so fest Besitz genommen, dass er sie nicht eigentlich wieder verlässt; dass alle die fremden Modulationen, welche er noch aufnimmt, nur die Bedeutung der Tonart als tonische feststellen helfen müssen; dadurch aber erhält dieser Satz den siegesfreudigen, männlichstolzen Charakter, wie ihn kaum ein anderer Orchestersatz Schumanns, noch weniger aber der eines andern nachgeborenen Meisters zeigt. Wenn wir ferner die Weise, wie die Sätze in einander gefügt und auf einander bezogen werden, etwas genauer betrachten, wird uns der ideelle Gehalt dieses Meisterwerks auch ohne specielles Programm klar werden.
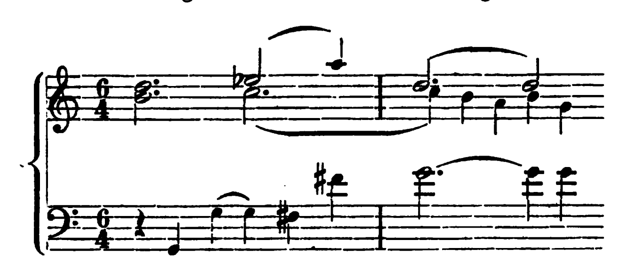
Die wesentlichsten Motive, namentlich des ersten Satzes, bringt gleich die Einleitung:
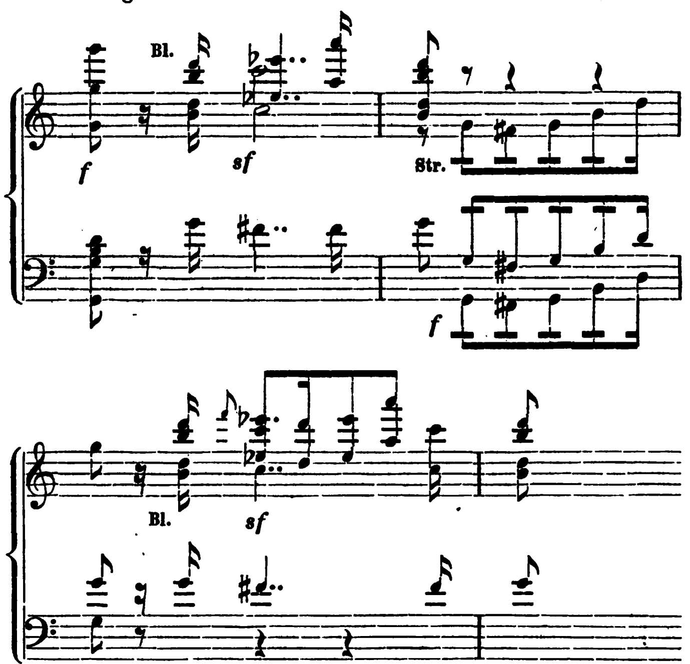


aus der zweiten Hälfte wird der Vordersatz des ersten Allegro entwickelt:



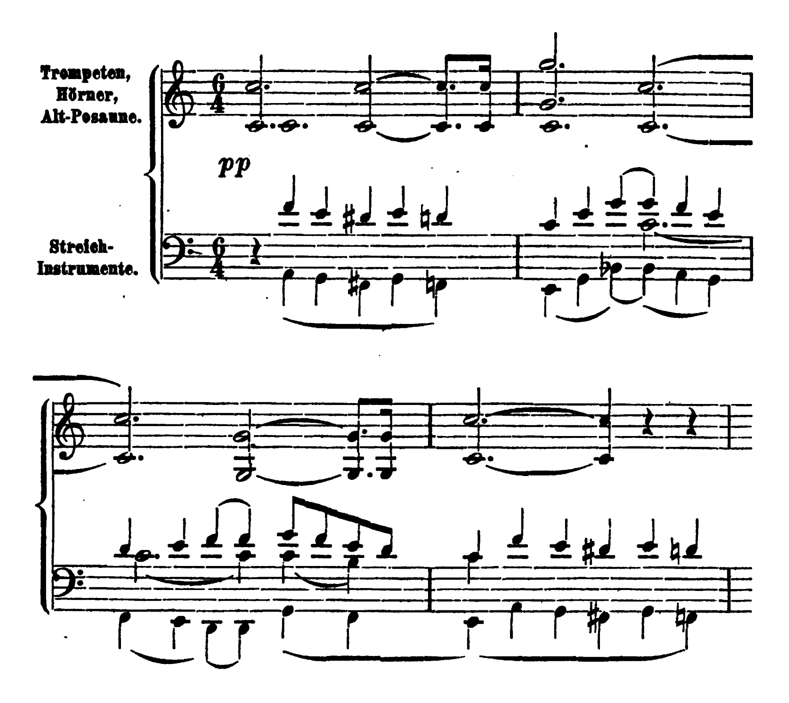
die zweite Hälfte erscheint dann, mit der ursprünglichern gleichfalls in der Einleitung schon enthaltenen Fassung:



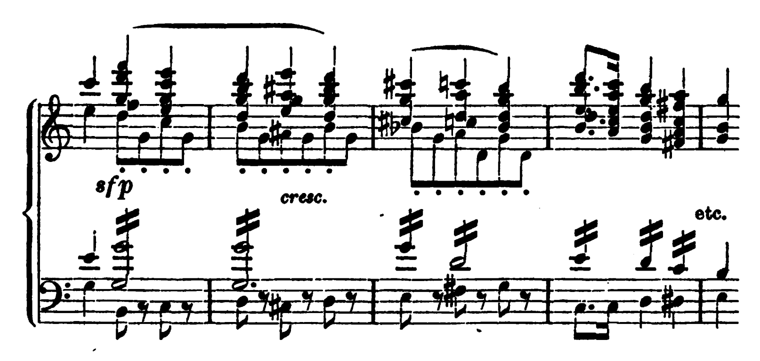
in Verbindung:



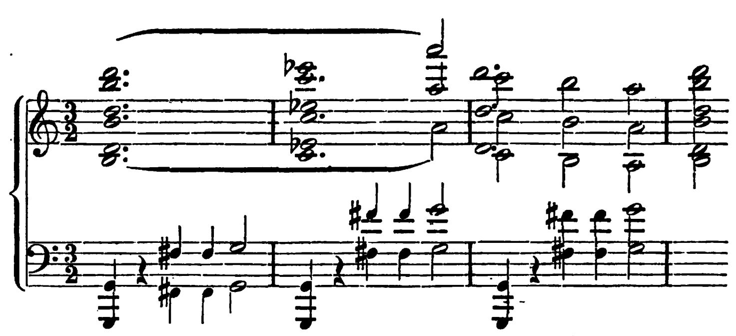
als Ueberleitungssatz zum zweiten Hauptsatze; in welchem wiederum der Contrapunkt der Bässe zu dem Solo der Hörner, Trompeten und der Altposaune aus der Einleitung:



eine eigenthümliche Einführung gewinnt:



Jenes Solo der Blechblaseinstrumente aber kehrt mehrmals wieder, namentlich am Schlusse des Finale, in welchem auch das andere Motiv der Einleitung Aufnahme findet:
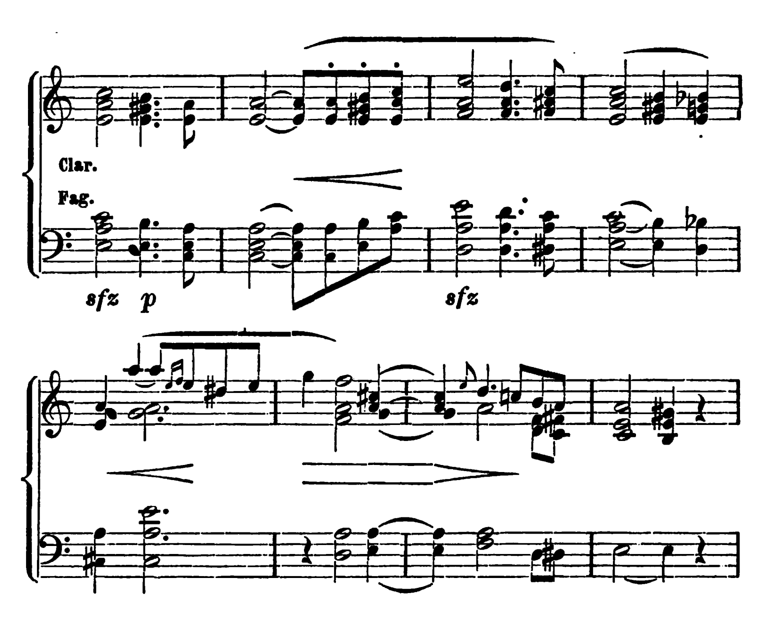


Die Einleitung erlangt also hier eine wesentlich andere Bedeutung als in der alten Symphonie, selbst als in der ersten unseres Meisters. Dort bei den ältern Meistern dient sie nur als Vorbereitung. Sie soll uns in die Stimmung versetzen, welche das Verständniss und der künstlerische Genuss des dann folgenden Werkes voraussetzt. Hier, bei dem jüngern Meister erscheint sie gewissermassen als das Motto, das den ideellen Inhalt der Geschichte seines Herzens, die er uns erzählt, zusammengefasst enthält, und das er deshalb zum sofortigen Verständniss und Erfassen vorsetzt. Die Richtung, welcher unser Meister angehört, ist nicht von grossen, welterschütternden Ereignissen oder von den Wundern der Natur erfüllt; sie holt ihre Objecte nicht aus der Geschichte der Menschheit, sondern aus der Phantasie und dem Herzen des Einzelsubjects. Wie nun ein einzelner Zug desselben symphonisch sich darlegen lässt, das hat Schumann in dieser Symphonie schlagend gezeigt. In der Einleitung wird er schon, geweckt vom Mahnruf der Hörner, Trompeten und Posaunen lebendig, und in den folgenden Sätzen verfolgt ihn der Meister mit der ihm eigenen Sorgfalt in alle seine Einzelheiten eindringend. Immer neue Gestalten und Bilder erscheinen vor seinem Auge und Ohr, die er immer reicher entwickelt an der Einleitung als dem formellen und ideellen Bande festhaltend. Daher ist er veranlasst, die Normaltonart vorwiegend festzuhalten in immer neuer und eigenthümlicher Construction. Wir wollen kein Programm schreiben, vor dem der Meister selbst eine so tiefe Abneigung hatte; nach dem Vorangegangenen wird es nicht schwer sein zu erkennen, wie er seiner Stimmung immer mehr Herr wird, wie sie in der Ein-

leitung weniger als im ersten Satze noch schwankt zwischen leidenschaftlicher Erregung und süss wehmüthiger Schwärmerei; wie sie sich dann im Scherzo zum glückselig hinausstürmenden Humor, dem auch die ernstselige Seite — im zweiten Trio — nicht fehlt, steigert, um dann, aber nur auf kurze Zeit, im Adagio selig schwärmender Selbstvergessenheit zu verfallen, aus welcher sie sich wieder im Finale zu jubelnder, weltstürmender Glückseligkeit erhebt.
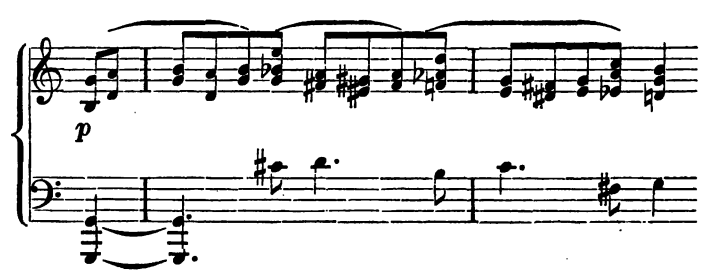
Nicht auf derselben Stufe der Vollendung stehend erscheint uns das noch im Jahre 1845 beendete Concert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung (als Op. 54 gedruckt). Die Darstellung des Wettstreits zwischen virtuos-individueller Ausbildung und der Gesammtheit des Orchesters, auf welcher die Idee des Concerts beruht, entspricht zu wenig der von Schumann eingeschlagenen Richtung, als dass er sich ihr ganz hinzugeben vermochte. Den Verein der Instrumente im Orchester als eine Gesammtheit zu fassen, der er seine eigene Individualität gegenüber stellen sollte, wurde ihm schwer; er zieht die Instrumente viel lieber in Mitleidenschaft und giebt ihnen den gleichen Antheil an der Darlegung seiner Iudividualität wie dem Flügel, so dass das Concert eigentlich eine Sonate mit Orchesterbegleitung wurde. Die Behandlung des Concertinstruments entspricht gleichfalls nur theilweise den Anforderungen eines Concerts. Schumann vermochte wol interessantes und charakteristisches Figurenwerk zu erfinden, nicht aber brillantes im Sinne des Concerts. Dennoch ist er augenscheinlich bemüht, auch dieser Anforderung zu genügen, ohne viel mehr zu erreichen, als dass er das, bei ihm sonst so üppig emporwuchernde Figurenwerk abschwächt zu wenig bedeutungsvollen Begleitungsfiguren. Diese offenbare Schwäche des Werkes wird um so empfindlicher, als es sonst nicht weniger bedeutend ist, wie die besten Werke dieser Periode. Ja in Bezug auf Erfindung und Verarbeitung der Themen erscheint es als eins der reifsten Producte dieser Richtung. Namentlich der erste Satz treibt ganz aus dem Boden der „*Phantasiestücke*" der ersten Periode hervor[1]). Er wird vorwiegend aus dem ersten Thema:
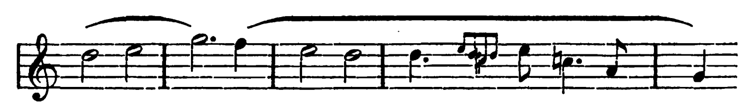
---

1) Er ist bereits 1841 entstanden und wurde auch von Schumann Anfangs als Phantasie bezeichnet.



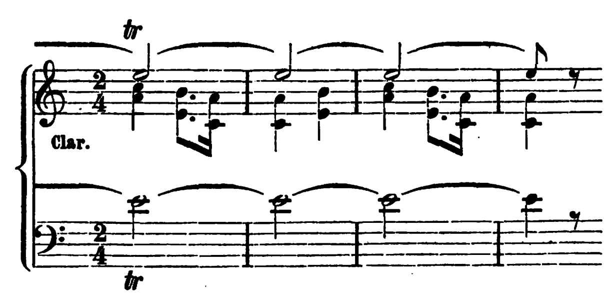
das, nach einer dreitactigen äusserst charakteristischen, vom Pianoforte allein ausgeführten Einleitung, zuerst von den Holzblaseinstrumenten und dann vom Pianoforte übernommen wird, gebildet. Kaum dürfte Schumann noch ein Thema erfunden haben, das ebenso breit angelegt und gleich markig, doch so von romantischem Dufte durchweht ist, als dieses. Fülle der Harmonik, eine berückende Süsse der Melodik und die reizvollste Behandlung der Synkope — diese Hauptkennzeichen der neuen Richtung, vereinigen sich hier in ganzer Vollendung. Schon das zweite Motiv ist weit weniger bedeutend; mehr romantisches Spiel mit Klangeffecten:



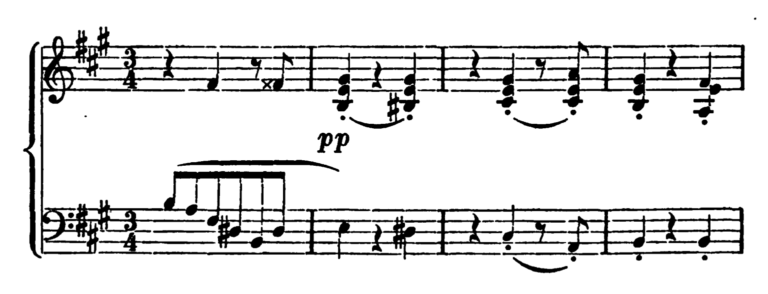
und auch in der weitern Verarbeitung und Umgestaltung vermag unser Meister nicht es bedeutsamer zu machen. Er fühlte das wol selbst. Für den Mittelsatz erfindet er noch ein neues Motiv:
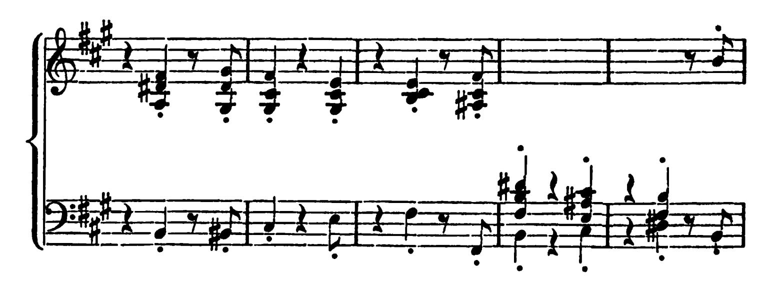


bezieht aber die Verarbeitung beider so entschieden und energisch immer wieder auf das erste Motiv, dass dies immer als Hauptsatz den ganzen Satz beherrscht. Um es im zweiten Theil in C-dur einführen zu können, lässt Schumann das zweite Motiv, zunächst wie oben angegeben, in der Dominant dieser Tonart eintreten und stützt die weitere Entwickelung desselben auf die Unterdominant. Nachdem dann das Hauptthema in Verbindung mit dem ersten und zweiten Seitensatz in C-dur verarbeitet ist, wird sein harmonisch wie rhythmisch erweiterter Eintritt in As-dur ($\frac{6}{4}$ Tact; *Andante espressivo*) nicht nur möglich, sondern nothwendig. Die erweiterte und reicher ausgeführte Einleitung zum ganzen Satze leitet dann wieder zu einem weit ausgesponnenen, meist aus dem Anfangstact des Hauptthemas entwickelten Zwischensatz, der den neuen Eintritt des ersten Hauptsatzes in der Haupttonart vorbereitet. Das zweite Thema bereitet dann wieder in seiner Verarbeitung den Einsatz des Hauptthemas in der gleichnamigen (A) Dur-Tonart vor, in welcher auch die weitere Entwickelung erfolgt bis zur *Cadenz,* die unser Meister, abweichend von der ältern Weise, vollständig ausführt, und zwar in der ursprünglichen Tonart. Ein „*Allegro molto*" aus dem Anfangstact des Hauptmotivs entwickelt:



schliesst diesen Satz. An Stelle des Adagio schreibt Schumann ein „*Intermezzo*", das allerdings in seiner graziösen Fassung einen bessern Gegensatz zum ersten Satz bildet, als ein Adagio, dem schon durch das Andante des ersten Satzes alle Wirkung genommen war. Das Motiv des „*Allegro molto*", mit welchem der erste Satz schliesst, leitet dann zum Finale hinüber, das ganz im Sinne der ältern Rondoform gehalten ist. Das am meisten charakteristische Motiv dieses Satzes erwähnen wir hier, weil es namentlich die veränderte Stellung gegen Schubert bezeichnet:





Der Mangel eines bestimmtén Darstellungsobjects, und die Lust am schwelgerischen Spiel mit ungewöhnlich wirkenden Harmonien und Melodien erzeugen bei Schubert oft eine gleichmässige rhythmische Construction, die nicht selten monoton wird. Schumann dagegen legt seine Themen schon oft so mannichfach rhythmisiert an, dass die weitere rhythmische Anordnung zu grössern Partien dadurch erschwert wird. Die häufige Einführung der Synkope, das allerdings wirksamste Mittel rhythmische Monotonie zu

vermeiden, wird später bei ihm zur Manier. Um die rhythmische Anordnung im Grossen mannichfaltiger zu machen, führt er dann das Thema auch in verschiedenen Tactarten ein, wie im ersten Satz des A-moll-Concerts, in welchem das Thema im $\frac{3}{4}$, im $\frac{6}{4}$ und im $\frac{2}{4}$ Tact erscheint; oder er setzt in demselben Satz verschiedene Tactarten einander gegenüber, wie beispielsweise im Scherzo des Es-dur-Quartetts, in welchem das erste Trio ganz bestimmt den $\frac{2}{4}$ Tact gegen den $\frac{6}{8}$ Tact des Scherzo und des ersten Trio's ausprägt. Ein bei weitem künstlerisches Mittel zur mannichfaltigeren Gestaltung des Rhythmus ist natürlich die oben angeführte Darstellung des $\frac{2}{4}$ Tacts innerhalb des $\frac{3}{4}$ Tacts. Aus dem Jahre 1846 sind nur noch die als Op. 55 und 59 gedruckten Chorlieder zu erwähnen, die wiederum auch auf diesem Gebiete seine volle Meisterschaft bekunden. Die Lieder von Burns (Op. 55) bestätigen, was wir früher über das Verhältniss Schumanns zu diesem Dichter bereits andeuteten. Namentlich „*Das Hochlandmädchen*", „*Mich zieht es nach dem Dörfchen hin*" und „*Der Hochlandbursch*" sind echt volksthümlich gehalten, und doch auch ganz künstlerisch im Geiste Schumanns empfunden. Dass er auch „*Zahnweh*" componierte kann man verwerflich finden; allein die Schlussstrophe, in welcher der Dichter der an und für sich allerdings etwas prosaischen Anschauung eine mehr poetische Wendung giebt, vor allem aber die meisterliche Art, wie Schumann das Gedicht erfasste und musikalisch ausführte, rechtfertigt auch diese Composition hinlänglich. Weniger dagegen erscheinen uns die Texte der vier Lieder in Op. 59 [1]) für gemischten Chor geeignet. „*Nord oder Süd*" von Lappe eignet sich in seiner mehr didactisch lehrhaften Weise wol überhaupt wenig zur Composition, und Schumann kommt auch bei seiner etwas trocknen Declamation zu keiner rechten Stimmung. Die andern drei Lieder aber: „*Am Bodensee*" von A. v. Platen in zwei Theilen, „*Jägerlied*" von Mörike und „*Gute Nacht*" bringen eine, dem Chorklange nur verwandte Stimmung entgegen; diese kommt daher auch nicht recht in der, Schumann

1) Enthält eigentlich fünf Lieder: Platens Lied besteht aus zwei, von Schumann zusammengefassten Liedern.

eignen Vertiefung zur Darlegung, und auch der Chorklang gelangt zu keiner rechten Wirkung.

Gegen das Ende des Jahres unternahm Schumann mit seiner Gattin eine Kunstreise nach Wien und hier, wie in Prag, wo das Künstlerpaar auf der Rückreise zwei grosse, stark besuchte Concerte veranstaltete, wurden beide mit der grössten Auszeichnung aufgenommen. Die vier Concerte in Wien, wie die beiden in Prag, erwarben dem seltenen Paar wieder eine grosse Zahl neuer Freunde und erhöhten die Verehrung der ältern. Einen weniger günstigen Boden für seine Bestrebungen fand Schumann im Norden. Die Berliner Singakademie hatte um dieselbe Zeit für das eine ihrer alljährlich stattfindenden Abonnements-Concerte Schumann's: „*Das Paradies und die Peri*" gewählt. Die Aufführung erfolgte im März 1847 unter persönlicher Leitung des Componisten. Eine Reihe zusammenwirkender, misslicher Umstände schmälerten und beeinträchtigten den Erfolg. Wie sorgfältig auch das Werk durch die Singakademie einstudiert war, sie vermochte es doch nicht eigentlich im Geiste des Componisten auszuführen, weil ihr dieser noch zu fern und fremd gegenüberstand. Seit ihrer Gründung im vorigen Jahrhundert hatte sie sich fast ausschliesslich der Pflege des altkirchlichen a capella-Gesanges, wie der Oratorien Haendel's, der Cantaten Bach's und anderer Werke dieser Richtung unterzogen; wie wenig diese aber allein geeignet waren, in den Geist der Werke der neuen Richtung einzuführen, bedarf keines weitern Beweises. Nur unmittelbar aus diesem Geiste heraus sind selbst die technischen Schwierigkeiten, welche das in Rede stehende Werk Schumann's bietet, vollständig zu überwältigen. Dazu kam noch, dass der Singakademie in jener Zeit auch nur ein, meist aus Dilettanten bestehendes Orchester zu Gebote stand, so dass der, gerade bei diesem Werke so hoch wichtige instrumentale Theil selbst technisch nur ungenügend ausgeführt werden konnte. Doch war es immerhin möglich, beide, Chor und Orchester, unter einer gewandten, umsichtigen Leitung zu einer entsprechenden Ausführung zu vereinigen. Wie wenig aber Schumann dazu geeignet war, ist hinlänglich bekannt. Das Directionstalent war bei ihm vollständig unentwickelt, und Sängern und In-

strumentalisten durch kurze Andeutungen über seine Intentionen das Studium seiner Werke zu erleichtern, vermochte er ebenfalls nicht. So ist es erklärlich, dass das vortreffliche Werk nur geringen Erfolg hatte, bei einem Publikum, das wol noch weniger für das volle Verständniss desselben vorbereitet war, als die Ausführenden. Obwol sich einzelne Stimmen für die Bedeutung des Werkes erhoben, die Ausführung blieb ziemlich erfolglos, und erst in spätern Jahren, namentlich durch die Bestrebungen eines Julius Stern nnd Robert Radecke vermochte der Meister mit seinen Werken in Berlin festen Fuss zu fassen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die in Berlin gemachten Erfahrungen namentlich ihn bestimmten, nach seiner erfolgten Rückkehr nach Dresden, einen mehr practischen Wirkungskreis zu suchen. Er übernahm gegen das Ende desselben Jahres die Direction der Männer-Liedertafel, die bisher von Ferdinand Hiller[1]) geleitet worden war, und gründete einen Verein für gemischten Chor, der unter seiner Leitung am 5. Januar 1848 eröffnet wurde und bis zu seinem Abgange nach Düsseldorf (im Sommer 1850) zu seiner Freude immer mehr gedieh. Obwol er in diesen neuen Verhältnissen sich nicht gerade zu einem tüchtigen Dirigenten herauszubilden vermochte, so gaben sie ihm doch, wie er selbst in einem Briefe an Hiller schreibt, „das Bewusstsein seiner Directionskräfte wieder, die er in nervöser Hypochondrie ganz gebrochen glaubte," und dass er sie noch bis zu einem gewissen Grade zu entwickeln verstand, beweist das Wachsen des Chorvereins. (Die Direction der Liedertafel gab er früh auf, „weil er dort zu wenig musikalisches Streben fand.")

Von grossem Einfluss wurde diese practische Wirksamkeit auch auf seine productive Thätigkeit.

Er schrieb (schon 1847) Solfeggien für den Männerchor wie für den gemischten Chor, und bewies dadurch, wie ernst er diese neue Thätigkeit als Dirigent der Chorvereine auffasste. Auch die Ritornelle für Männerstimmen (Op. 65) entstanden wahrscheinlich unter derselben Voraussetzung. In ihrer canonischen Bearbeitung

1) Zu jener Zeit als städtischer Musik-Director nach Düsseldorf berufen.

sind sie eben so fördernd als vortreffliche Studien für Männerchöre, wie bedeutsam als Musikstücke. Stoffe zu besonderer Betrachtung bieten sie eben so wenig, wie das in demselben Jahre entstandene Lied zum Abschied: „*Es ist bestimmt in Gottes Rath*", für Chor und Blase-Instrumente (Op. 84) oder die beiden *Trio* (Op. 63 und 80). Da beide so mitten aus dem neu gewonnenen, von uns hinreichend charakterisierten Boden des Instrumentalen heraustreiben, dass wir uns nur wiederholen müssten, wollen wir nicht näher auf sie eingehen. Jenes in D-moll ist mehr leidenschaftlich gehalten und schliesst sich näher den frühern Werken an; echt romantisch erregt, zeigt es sich der formellen Gestaltung etwas spröde; dies (in F-dur) zeigt mehr den Einfluss der contrapunktischen Studien, und ist formvollendeter als jenes.

Zwei Werke aus dieser Zeit sind es, die uns noch ganz besonders interessieren, und zwar die 1847 begonnene und im August 1848 vollendete Oper: „*Genoveva*" und die Musik zu Byron's „*Manfred*" (Op. 115), welche er gleichfalls in diesem Jahre vollendete. Der Musik zu Göthe's Faust, an der er seit dem Jahre 1844, natürlich mit Unterbrechungen arbeitete, gedenken wir später.

Schumann hatte eine Reihe von Opernstoffen zu einer engern Wahl gestellt, die Wasielewsky [1] aufzählt, darunter: „*Die Nibelungen*", „*Faust*", „*Der Wartburgkrieg*", „*Abailard und Heloise*", „*Maria Stuart*", „*Sakontala*", „*Kolhaas*" u. A. Endlich entschied er sich für den, jedenfalls unglücklichsten und unbrauchbarsten. Schon durch diese Wahl bekundete Schumann, dass auch er wie die Romantiker überhaupt, über das Wesen der dramatischen Stoffe wenig zur Klarheit gekommen war. Einzelne ergreifende und selbst dramatische Scenen, welche irgend ein Vorgang darbietet, vermögen noch nicht diesem ein so erhöhtes Interesse zu geben, dass er sich für eine wirksame dramatische Darstellung eignete. Das aber, dass ein dramatischer Stoff unser ganzes Interesse erregt, ist erste Hauptbedingung. Bei der novellistischen oder epischen Darstellung vermag die Ausführung durch den Dichter einem an sich unbedeutenden Stoff ein erhöhtes Interesse

1) Pag. 240.

zu geben. Feinheiten in der Ausführung der Einzelheiten sind recht wol im Stande, selbst unbedeutenden Vorgängen und Ereignissen unser volles Interesse zuzuwenden. Im Drama dagegen, das eine solche Feinheit in Ausführung der Details nicht gestattet, muss schon der Stoff an sich interessieren. Das, was als wirklich geschehend vor unsern Augen dargestellt werden soll, muss als Ereigniss auch eine Bedeutung haben, welche seine Darstellung rechtfertigt. Eine solche aber hat die Sage von der Genoveva wol nicht, am Wenigsten in der Fassung wie sie bei Schumann erscheint. Nicht, dass ihr das gewöhnlichste, viel verbrauchte Motiv: „*die Niederlage der verfolgten Unschuld und ihr endlicher Sieg*" zu Grunde liegt, macht sie zu einem dramatischen Stoff von sehr zweifelhaftem Werth, sondern namentlich der mehr als wunderbare Ausgang. Schon in der, im Motiv verwandten Oper Weber's: der „*Euryanthe*" ist die Rettung mehr innerlich im Sinne des Drama's motiviert. Der Bearbeitung des Stoffes hatte sich zunächst der, Robert Schumann eng befreundete Maler und Dichter Robert Reinick unterzogen. Von zwei Entwürfen, die Reinick gemacht hatte, sagte Schumann keiner recht zu, und er arbeitete unter theilweiser Benutzung der Tieck'schen und der Hebbel'schen dramatischen Bearbeitung derselben Sage den Reinick'schen Text so um, dass der Dichter diesen nicht weiter als sein Werk betrachten mochte. Wasielewsky hat schon die Mangelhaftigkeit dieser Bearbeitung dargethan, und wenn wir auch nicht seine Meinung theilen, dass „*Hirschkuh und der kleine Schmerzenreich*" nothwendig in das Drama gehören; seine Ansicht, dass die Intrigue äusserst plump eingeführt ist und die Lösung dem entspricht, ist auch die unsere.

Wie Schumann das innerste Wesen der dramatischen Stoffe schon verkannte, so nicht minder auch das der dramatischen Musik. Wie die Lyrik kehrt auch sie das innerste Leben heraus, aber nicht in einzelnen lyrischen Ergüssen, welche die Empfindung isolieren und lostrennen vom gesammten Menschen, sondern zur Totalität zusammengefasst, so dass sie uns in ihrem Verhalten zur Aussenwelt als Factoren von Thaten und Ereignissen erscheinen. Wie die Lyrik nur einen Theil vom Menschen

giebt, giebt uns das Drama diesen ganz. Weil Schumann dies verkannte, errang er auf dem Gebiete der Oper nur geringen Erfolg. Seit Beethoven hatte sich wol kein ihm ebenbürtiger Meister diesem Gebiete zugewandt; kaum einer musste aber auch schmerzlicher empfinden als er, dass mit lyrischer Beschaulichkeit die Bedingungen der dramatischen Musik nicht zu erfüllen sind. Wol kaum ein anderer Meister wäre vermögend gewesen, die verzehrende, sündhafte Gluth „*Golo*'s" mit glühenderen Farben zu malen; keinem standen so viel Mittel zur vollendeten Darstellung der frommen reinen Liebe der Genoveva und des Pfalzgrafen zu Gebote wie ihm, und selbst in jener Decorationsmalerei, die uns mitten hinein versetzt in die Zeit ritterlicher Minne und glaubensstarken Heldenmuths, wird er kaum von Carl Maria von Weber übertroffen. Auch die realistisch derben Kriegerchöre, wie der teuflische, verführerische Spuk, mit dem Margarethe Golo und den Grafen bethört, sie sind schwerlich treuer und wahrer hinzustellen. Allein alle diese vortrefflichen Züge stehen meist unverbunden neben einander. Dem Meister entgeht kein, irgendwie bedeutsamer, psychologischer Moment; er erfasst jeden einzelnen mit der ihm eignen Sorgfalt und Treue, aber er vergisst, sie, wie es das Drama erfordert, unter einander in Beziehung zu bringen. Er legt uns die psychologische Grundlage zu vollständigem Erfassen nahe, aber nur gewissermassen stossweise, nicht in zur Einheit gefestigten Charakteren, wie sie das Drama verlangt. Gleich die erste Arie Golo's: „*Frieden zieh' in meine Brust*" zeigt den Mangel einer eigentlich dramatischen Entfaltung ganz deutlich. Anstatt die einzelnen melodischen Phrasen, welche die Stimmung Golo's so meisterlich charakterisieren, in derselben Weise einheitlich zu verbinden, wie der Meister es im Liede thut und sie zugleich scenisch zu erweitern, stellt er sie unvermittelt neben einander, so dass die Situation in einzelnen Gefühlsausbrüchen auseinander gelegt, nicht aber zur Stimmung gefestigt erscheint. Hier namentlich macht es sich störend geltend, wie gern Schumann die organische Entwickelung der Melodie seinem Streben nach möglichst feiner Detaillierung opfert. Damit aber verliert sein Werk den eigentlichen Reiz, und da er die brutalen Mittel der grossen Oper,

mit denen z. B. Wagner jenen zu ersetzen sucht, verschmäht, schmälert er den Erfolg. Noch weniger sind natürlich die einzelnen Nummern scenisch unter einander in Beziehung gebracht, so dass der dramatische Zusammenhang durch die Musik eigentlich nirgend gefördert wird. Wir meinen natürlich nicht jene äusserst bequeme, von Wagner im „*Lohengrin*" bis zur Dürftigkeit angewandte Wiederholung desselben Motivs in verschiedenen Scenen, sondern die innere Verknüpfung einzelner Partien zu grösseren, fest gegliederten Abschnitten, wie sie das Drama verlangt und wie wir sie selbst im „*Paradies und die Peri*" fanden. Schumann's Genoveva ist sonach wol ein Meisterstück der psychologischen Entwickelung in allen Einzelheiten, nicht aber ein dramatisches Kunstwerk, in welchem Personen und Handlung uns in ihrer leibhaftigen Wesenheit lebendig entgegen treten. Das unstreitig bedeutendste Tonstück der Oper ist die Ouvertüre, die mit der Prägnanz der überlieferten Form uns ein gut Stück mittelalterlicher Romantik vermittelt. Sie verräth noch nichts von der eigentlichen Handlung, wie die meisten potpourriartig gehaltenen Ouvertüren der Romantiker, sondern sie versetzt uns auf den Schauplatz der Begebenheiten. Nur dass es finstere Mächte sind, die dort im Kampf mit der reinsten und treuesten Liebe erscheinen, sagt uns die Einleitung mit ihren kleinen Nonenaccorden und der zarten, geschmeidigen Geigenfigur; und wenn wir auch im *Allegro* ahnen, dass es dämonische Gewalten sind, die in den Kampf mit hineingezogen werden; so wird direct doch nirgend Bezug auf die Handlung genommen, als etwa am Schluss, der uns die freudige Gewissheit von dem endlichen Siege der Unschuld giebt.

Wie tief Schumann instrumental seine Aufgaben erfasste, erweist namentlich die Vergleichung dieser Ouvertüre mit der, welche er, wie die ganze Musik zu Byron's „*Manfred*", gleichfalls in diesem Jahre schrieb.

Es ist zunächst äusserst charakteristisch für die ganze Richtung Schumanns in jener Zeit, dass er, wie zu Goethe's Faust auch zu dieser Dichtung Byron's die Musik schrieb. Die nahe Verwandtschaft beider Dichtungen liess den Altmeister deutscher Poesie, der aufmerksam und bewundernd jedem Schritt des jungen

brittischen Dichters gefolgt war, in „*Manfred*" nur einen zweiten Faust erkennen. Bald nach Erscheinen desselben (London 1817) spricht er sich darüber ganz entschieden dahin aus:

„Eine wunderbare, mich nah berührende Erscheinung war mir das Trauerspiel „*Manfred*" von Byron. Dieser seltsame geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen und, hypochondrisch, die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive benutzt, so dass keins mehr dasselbige ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genugsam bewundern. Diese Umbildung ist so aus dem Ganzen, dass man darüber und über die Aehnlichkeit mit dem Vorbild höchst interessante Vorlesung halten könnte, wobei ich freilich nicht läugne, dass uns die düstere Gluth einer grenzenlosen reichen Verzweiflung am Ende lästig wird. Doch ist der Verdruss, den man empfindet, immer mit Bewunderung und Hochachtung verknüpft."

Obwol nun auch die innere Verwandtschaft der Grundideen beider Dichtungen überall hervortritt, so scheint doch, als ob der directe Antheil Goethe's am Manfred nicht so gross ist, als ihn sich dieser dachte.

Byron selbst stellt ihn ziemlich bestimmt in Abrede. Er schreibt (nach der Pariser Ausgabe des Drama's vom Jahre 1835) im Juni 1820 an seinen Verleger: „Goethe's Faust habe ich nie gelesen, denn ich verstehe nicht deutsch; aber Monklewis declamirte mir im Jahre 1816 in Coligny übersetzend das Meiste davon vor, und ich war natürlicher Weise sehr davon ergriffen, aber es war der „*Steinbach*" und die „*Jungfrau*" und noch manches Andere, was mich „*Manfred*" schreiben liess. Doch hat die erste Scene mit der des Faust grosse Aehnlichkeit." In der That erweist schon die einfache Inhaltsangabe, dass andere poetische Mächte mitwirken mussten, um derselben Grundidee eine so abweichende Darstellung zu geben:

Manfred, ein reicher und unabhängiger Graf im Schweizerlande, lebt einsam auf der Burg seiner Väter. Der Magie ergeben, hat er mit dem ausdauerndsten Fleiss die geheimen Zaubersprüche und Künste der alten Weisen sich angeeignet. Geister ge-

horchen ihm, aber inmitten dieser Herrschaft ist er nicht glücklicher als Faust. Ihn peinigt nicht nur wie diesen der qualvollste, unersättlichste Drang nach immer wachsender Ausbreitung seiner Herrschaft über die unterworfenen dunklen Mächte der Natur, sondern auch das lastendere Weh der Schuld. Er liebte seine Schwester Astarte, die an seinen Arbeiten und Studien theilgenommen hatte, mit unkeuscher Gluth, und muss sich eines doppelten Mordes, eines moralischen und physischen zugleich anklagen. Diese Schuld aber bringt tieferes Elend über ihn, als jener unersättliche Wissensdurst. Der grosse Meister der verborgensten Naturkräfte, er vermag nicht die grässliche Erinnerung aus seinem Geiste zu tilgen. „Vergessen" möchte er den Wissensdrang, der bisher unersättlich war. Er ruft die unterworfenen Geister, aber sie vermögen ihm nicht zu geben, was er sucht, eben so wenig die hohen Alpen, die tiefen Wasserstürze, noch die schöne Fee der glänzenden Wellen, und auch im bewusstlos versuchten Selbstmorde findet er nicht was er sucht: „Vergessenheit, nur Selbstvergessenheit." Da steigt er endlich hinab in die Unterwelt und hier gewinnt er, in dem Wort der Verzeihung, das er der geliebten Gemordeten durch sein inbrünstiges Flehen entreisst, den alten Frieden wieder. Nun ist er auch die alten finstern Gewalten, die er zu beherrschen wähnte, und die doch ihn beherrschten, ledig. Er weist sie zurück und unterwirft sich selbst wieder dem allgemein menschlichen Gesetz des Todes, dem er in seinem Bunde mit den Geistern zu entrinnen gemeint hatte.

Dass das Werk nicht für die Bühne bestimmt war, erfahren wir aus mehreren Briefen des Dichters. „Sie mögen," schreibt er an Marray (Venedig den 15. Februar 1817) „entnehmen, dass ich gerade keine grosse Meinung von diesem Phantasiestück habe, aber ich habe es wenigstens völlig unmöglich gemacht, es auf die Bühne zu bringen, für welche ich seit meiner Verhandlung mit Drurylane die grösste Verachtung habe." In einem andern Briefe (vom 6. März) heisst es: „Ich verfasste es wirklich mit einem Abscheu vor der Bühne und mit der Absicht, selbst den Gedanken daran unpracticabel zu machen."

Schumann hat auch wieder mit dem Text einige nicht un-

wesentliche Aenderungen vorgenommen. So hat er gleich im ersten Act, nicht wie im Original sieben, sondern nur vier Geister eingeführt, und auch den Gesang der Einzelnen so verkürzt, dass diese ganze Exposition an Tiefe und Bedeutung entschieden verloren hat. Namentlich dürfte es kaum zu rechtfertigen sein, dass Schumann den siebenten Geist, den ohnstreitig wichtigsten wegliess. Es ist der, welcher sagen darf:

Der Stern, der dein Verhängniss rollt,
Rollt ewig, wie ich es gewollt:
Es war ein Stern so frisch und schön
Wie irgend je im Aether gehn;
Frei und geregelt war sein Lauf,
Der Raum wies schönern Stern nicht auf. u. s. w.

und seine tiefe Beziehung zu Manfred soll auch äusserlich, nach des Dichters Angabe durch den „Stern, welcher gleichsam auf einem Felsen angeheftet sichtbar wird und unbeweglich bleibt," angedeutet werden. Dass Schumann auf diese Symbolik nicht näher eingieng, macht diese ganze Exposition mehr zu einer einfachen Spukgeschichte, die zum Folgenden nur äusserlich in nähere Beziehung tritt. Auch den später nachfolgenden Zauberspruch hat Schumann um die Hälfte gekürzt, was höchstens zu rechtfertigen wäre, wenn er an eine Bühnen-Aufführung dachte. Sonst gab dieser Zauberspruch Gelegenheit zur Ausführung eines bedeutenden Musikstücks, um so mehr als Schumann, wiederum abweichend von der ursprünglichen Intention des Dichters, der den ganzen Zauberspruch nur von einer Stimme gesungen wissen wollte, denselben Anfangs von vier, dann von einer und am Schluss von drei Stimmen ausführen lässt. Weitere Kürzungen im Dialog sind gleichfalls im Sinne einer Inscenierung unternommen, haben also für uns weniger Interesse. Zu bedauern ist dagegen, dass Schumann die, in der dritten Scene vom Dichter gebotene Gelegenheit in dem Gesange der drei Parzen, ein äusserst charakteristisches Musikstück zu schreiben, nicht berücksichtigte. Während Schumann hier den Antheil der Musik gegen den Willen des Dichters schmälert, erweitert er ihn in einzelnen Stellen, wo der Dichter ihn gar nicht fordert: er bearbeitet Einzelnes melo-

dramatisch und führt am Schlusse den „*Chor aus dem fernen Kloster*"

Requiem, aeternam
Dona eis!
Et lux perpetua
Luceat eis!

ein.

Die melodramatische Bearbeitung erscheint für eine Bühnen-Aufführung wenig gerechtfertigt, weil wir dort alles, was die Musik hier andeuten soll, leibhaftig vorgehen sehen; doch sind gerade diese Nummern neben der Ouvertüre und der Zwischenacts-Musik das Beste an der ganzen Musik, und sie bezeugen wiederum, wie viel reicher der Vorrath von instrumentalen Mitteln bei Schumann angewachsen war, als der von vocalen. Auf den tiefgreifenden Unterschied zwischen der Manfred- und der Genoveva-Ouvertüre wiesen wir bereits hin. In beiden ist es ein Kampf finsterer Geister, aber in der Manfred-Ouvertüre ist er nur nach innen verlegt, weder an die Zeit noch an den Ort gebunden; während er in der Ouvertüre zur Genoveva äusserlich, mit seinen localen und zeitlichen Voraussetzungen erscheint. Hier ist alles erfüllt mit jenem romantischen Duft, der das ganze Mittelalter durchzieht; Hörner, Trompeten und Posaunen namentlich werden vereinigt, um dies Colorit zu gewinnen. Die Manfred-Ouvertüre treibt nur aus dem Bestreben hervor, psychologisch zu entwickeln, ohne alles decorative Beiwerk. Gleich die drei synkopierten Anfangsaccorde erinnern uns an die Schuld, die mit lastender Schwere auf Manfred ruht und wie dann in dem langsamen Satze schon der Kampf beginnt: wie alle Elemente desselben: Manfreds ungestümes, wildes Ringen nach Befreiung, in dem synkopierten Geigenmotiv; der starre Widerstand der finstern Geister und Manfreds Schuld in mächtigen Accorden und wie in dem lieblichern Motiv schon Astartes Bild tröstlich beruhigend eintritt; wie dann im Allegro der Kampf leidenschaftlich entbrennt, als dessen Mittelpunkt im zweiten Motiv Astarte immer deutlicher erkennbar wird; wie unter dem Einfluss der finstern Geister der Kampf fast tumultuarisch sich steigert und nur durch Astartes Bild, welches aber zugleich

in dem berühmten Einsatz der drei Trompeten den lastenden Gedanken an die grausige Schuld wieder lebendiger macht, gebändigt wird; wie dieser dann, nachdem der Kampf auf's Neue und heftiger als bisher entbrannt ist, allmälig milder und weniger drückend wird, indem jener starre Accord in den drei Trompeten harmonisch und melodisch aufgelöst erscheint und wie dann am Schluss Manfreds Auflösung im Tode als seine Befreiung und Erlösung erscheint, das weiter mit Worten nachweisen zu wollen, wäre wieder „nur thöricht Beginnen". Die einzelnen Motive sind so bestimmt charakteristisch erfunden und ihre Verarbeitung erfolgt eben so energisch unter dem Einfluss der angegebenen Idee, wie nach den allgemein gültigen Gesetzen formeller Gestaltung, dass wir für das Verständniss keines weitern Commentars bedürfen. Nicht so vollendet wie diese Ouvertüre erscheinen uns durchweg die Gesänge der Geister. Schumann liess sich hier augenscheinlich mehr durch den romantischen Spuk, als durch die Idee, der dieser dient, leiten. Er versucht die einzelnen Geister nach Anleitung des Gedichts zu charakterisieren, was allerdings geboten erscheint. Allein es war jedenfalls zweckmässiger, diese Charakteristik vorwiegend in das Orchester zu legen und den Gesang mehr geisterhaft monoton zu halten. Mindestens liess sich auf diesem Wege grössere Einheit, und doch auch mannichfaltigere Darstellung der Stimmung erreichen. Namentlich der „*Geisterbannfluch*" (No. 3) war in dieser Weise ungleich mächtiger und wirksamer auszuführen. Bei Schumann ist er mehr ungeheuerlich als grauenerfüllend geworden. Dagegen sind wieder der Hymnus und die kurzen Schlagreden der Geister Arimans vortrefflich ausgeführt, wie die Orchestersätze. Die „*Erscheinung eines Zauberbildes*", die „*Rufung der Alpenfee*", die „*Beschwörung der Astarte*" und „*Manfreds Ansprache an sie*", orchestral zu illustrieren, das vermochte Niemend besser als — Schumann. Man hat sich häufig gegen die melodramatische Bearbeitung der einzelnen Züge des dramatischen Gedichts erklärt und wir haben bereits angedeutet, dass sie für eine Bühnen-Aufführung auch wenig geboten erscheint. Allein für die Concert-Aufführung, und auf sie wird wol das Werk immer beschränkt bleiben müssen, ist sie nothwendig und äusserst

erfolgreich. Unseres Wissens hat Liszt (im Jahre 1852, in Weimar) den Versuch einer Aufführung dieses Werkes auf der Bühne gemacht. Ausser den grossen technischen Schwierigkeiten, welche schon die Inscenierung bietet, dürfte vor allem der ideelle Gehalt des Stücks, für den wir kaum ein Theaterpublikum haben, weitere derartige Versuche verhindern. Dagegen erweist sich das Werk für Concert-Aufführungen ausserordentlich geeignet; nur wünschen wir, dass recht bald ein wirklicher Dichter einen, die einzelnen Musikstücke verbindenden Text schreiben möge, der nicht in trivial poesieloser Fassung einen so schreienden Contrast zu Byron-Schumann's Dichtung bildet, als der verbindende Text von R. Pohl.

Wol stehen diese Werke entschieden noch auf dem Höhepunkte der künstlerischen Thätigkeit Robert Schumann's, aber sie zeigen schon eine Vernachlässigung jener kritischen Thätigkeit, die bisher ein wesentliches und nothwendiges Moment in seiner ganzen Entwickelung bildete. Wie E. T. A. Hoffmann jenen unheimlichen Gewalten, die er selbst erschaffen hatte, so vollständig verfallen war, dass sie eine beängstigende Macht über ihn gewannen, so verfiel auch Schumann allmälig dem romantischen Spuk, dessen trübe Nebelschleier die wunderbare Pracht seiner romantischen Welt immer dichter umzogen, so dass Formen und Gestalten immer mehr verschwanden. Ziel- und planlos treibt dann die Phantasie hinaus in die romantische Unendlichkeit und sucht dort vergeblich nach einem fassbaren Gebilde, „und wäre es auch nur eine süsse, wunderbare Melodie." Diese neue Phase der Entwickelung des Meisters zeigt sich schon in der Wahl und der Bearbeitung der Historie von der „*Genoveva*" als Opernstoff, wie in der speciellen Behandlung des Textes zu „*Manfred*". Eine objective ruhige Kritik musste hier überall zu andern Resultaten kommen. Auch äusserlich macht sich dieser Mangel einer bewussten sichern Kritik bemerkbar, in der unsteten Hast, mit welcher der Meister jetzt von dem einen Gebiet nach dem andern, von der einen Form zur andern getrieben wird. Nur mühsam vermögen wir noch jenen innern Zusammenhang zu entdecken, der in den früheren Werken so klar zu Tage tritt; noch weniger aber jene Con-

sequenz der Entwickelung, welche jedes einzelne der früheren Werke als Glied einer Kette erscheinen lässt. Wenige nur noch treiben aus innerer Nothwendigkeit hervor; die Mehrzahl ist von aussen angeregt, nicht wenige selbst nur von einer, im gewissen Sinne handwerksmässigen Geschäftigkeit, die sich der gewonnenen Technik erfreut. So erfolgt selbst der Rückgang nicht allmälig, sondern stossweis und ungleich. Nur einzelne Werke dieser Periode ragen als bedeutende Zeugen der schwindenden Gestaltungskraft hervor, und diese stehen nicht selten dicht neben monströsen Gebilden, wie sie das intentionenreiche Ungeschick des emporstrebenden Jünglings nimmer geschaffen hat.

Siebentes Kapitel.

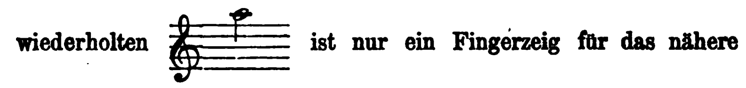
Die Kraft zersplittert. Das tragische Ende.

In der ganzen bisher betrachteten Entwickelung Schumanns bildete die Reflexion den wesentlichsten und bedeutsamsten Factor. Man hat ihm dies, mit grossem Unrecht, häufig zum Vorwurf gemacht. In unserer Zeit namentlich hat sich die Ansicht allmälig festgesetzt, als ertödte und unterwühle die Reflexion jede wahre und frische Kraft der dichterischen Production; und namentlich daraus, dass sie in der Gegenwart bei dem künstlerischen Schaffen die Herrschaft gewonnen hat, erklären manche die Unfruchtbarkeit unserer Tage; als ob die dichterische Kraft, welche eine ganz ursprüngliche, substanzielle Geistesgabe ist, durch irgend eine, zu dem eigentlichen Schaffen sich nur negativ verhaltende Gewalt des Bewusstseins zerstört oder auch nur beeinträchtigt werden könnte. Aus einem dürren, unfruchtbaren Boden wird allerdings die Reflexion nur dürftige Gewächse einer künstlichen Betriebsamkeit zu erzeugen vermögen. Aber wo sie nur das Licht ist, welches in die innersten, reichen Schätze hineinleuchtet; wo sie nur die formierende Vermittelung ist zwischen dem sich ewig gleichbleibenden Inhalte der Poesie und den besonderen Gestalten, welche jede Zeit und jedes lebendige Geschlecht versteht und begehrt; wo sie die eigenste Thätigkeit des Bewusstseins selbst, als der Geist, der über den Leben entfaltenden Wassern schwebt, der die dunkle Welt formloser Gestalten aus ihrer lichtlosen Tiefe auf die Höhe eines gesonderten, sich

selbsterkennenden Daseins zu stellen weiss: da ist sie nicht allein etwas, dem formellen Prozess der Hervorbringung Nothwendiges, sondern sie giebt auch erst der Kunst ihre wahre Bedeutung: nämlich dass sie uns in einer unmittelbaren, sinnlichen Gewissheit die Höhe kundgiebt, welche der menschliche Geist in seiner jedesmaligen Entwickelung erstiegen hat. Ueberall, wo die Reflexion sich nur auf das Technische bezieht, ist sie unfruchtbar, eine echte Kunstgestaltung wenig fördernd. Nur wo die Umgestaltung einer Form oder eines grössern Kunstwerks von Innen heraus erfolgt, ist sie nothwendig und erlangt historische monumentale Bedeutung. Hierbei gewinnt wieder die Reflexion einen ganz andern und nicht weniger wesentlichen und nothwendigen Einfluss. Dem schaffenden Künstler muss das, was er künstlerisch gestalten will, in vollständiger Klarheit ausgebildet gegenüberstehen, er muss es mit unbefangenem, klarem Auge vollständig überschauen, wenn er es äusserlich nachbilden will. Diese klare Anschauung aber wird er nur auf dem Wege der Reflexion gewinnen können. Der Dichter, welcher seiner Empfindung nicht Herr geworden, so dass er über ihr steht, wird sie auch nicht zu gestalten vermögen; der Künstler, in dessen Phantasie nicht volle Klarheit herrscht, wird auch aus ihr heraus nimmer ein, sich selbst vollständig aussprechendes Kunstwerk schaffen. Wenn Schumann sein eigenes Innere in einer Doppelgestalt als Florestan und Eusebius anzuschauen bemüht ist; wenn er seine Phantasie an Erscheinungen der äussern, der Begriffswelt, Form und Gestalt zu geben versucht, so thut er dies, um das, was in ihm lebt, möglichst klar zu überschauen und es plastisch nachbilden zu können. Dieser reflectierenden Thätigkeit verdanken wir jene Reihe seiner wunderbarsten, tiefempfundenen und phantasievollen genialen Schöpfungen, welche wir bisher betrachteten. So erscheint schon beim Erfinden des Kunstwerks die Reflexion in vollständig künstlerischer Thätigkeit. Diese steigert sich natürlich bei der eigentlichen Ausführung. Dass der Inhalt seine specielle Form, in der er dargestellt wird, selbst erzeugt, ist eine der am meisten falsch verstandenen Wahrheiten. Natürlich erfordert jeder specielle Inhalt auch seine entsprechende Form, aber diese wird nur bei dem naiv gestaltenden

Volksgeist auch ohne Weiteres mit jenem geboren. Der Künstler, der seinen Inhalt tiefer und mehr individuell fasst, wird meist längere Zeit zu sichten und abzuwägen haben, welche Mittel der Darstellung und welche specielle Anordnung derselben die entsprechendsten für den besondern Inhalt sind. Dieser Prozess wird sich in dem Maasse verkürzen, als der Inhalt an Klarheit gewinnt und die Herrschaft über das Material beim Künstler wächst, aber ganz ohne diese Reflexion ist ein vollendetes Kunstwerk kaum denkbar. Bedürfte es hierfür noch der Beweise, sie wären zu Tausenden aus unsern besten Meistern beizubringen. Selbst jener Meister, bei welchem die Naivetät des Schaffens die Reflexion anscheinend überwiegt, liefert einen treffenden Beweis für unsere Anschauungen. Man kann gern zugeben, dass Haydns bedeutendste Werke wenig unter dem Einflusse der Reflexion entstanden sind; allein diese erscheint dann durch die grosse Masse seiner andern, weniger bedeutenden Werke ersetzt. Ihn klärte die practische Thätigkeit sicherer über seine eigenen Ziele und Pläne auf, als die Reflexion.

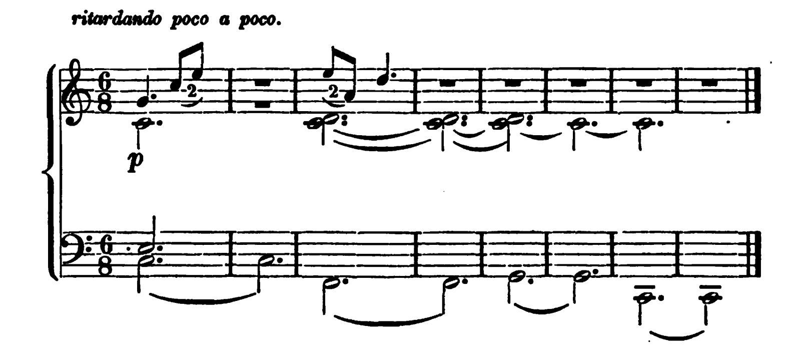
Für Schumann wurde gerade dieser Theil der reflectierenden Thätigkeit des schaffenden Genius zur Nothwendigkeit, weil ihn der neue Inhalt, den er auszutönen und zu gestalten hatte, zu einer Erweiterung und Umgestaltung alter, zur Neugestaltung neuer Formen drängte, und zwar schon in jener Zeit, als ihm die alten Formen und die Mittel ihrer Darstellung noch wenig geläufig waren. Das war Hauptaufgabe unserer Darlegung des Entwickelungsganges des Meisters: zu zeigen, wie dieser allmälig zur vollständigen Herrschaft über die Mittel und Formen der neuen Richtung gelangt. Einen neuen Beweis liefert uns der grosse kritische Fleiss, mit welchem er einzelne Werke vor ihrer Veröffentlichung, wie die neuen Ausgaben seiner ältern Werke verbesserte und überarbeitete. Einzelnes hierauf Bezügliche erwähnten wir schon. Die erst 1851 abgeschlossene D-moll-Symphonie war bereits 1841 entstanden; das Finale zu Op. 52, 1841 componiert, arbeitete er 1845 vollständig um, und wie die Musik zu „*Faust*" ihn eine Reihe von Jahren beschäftigte, ist bekannt.

Die Veränderungen in den „*Papillons*" in den spätern Abdrücken sind unwesentliche Verbesserungen einzelner Noten und der Zusatz: „*Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Thurmuhr schlägt sechs*" im Finale No. 12 über dem sechsmal wiederholten  ist nur ein Fingerzeig für das nähere Verständniss.

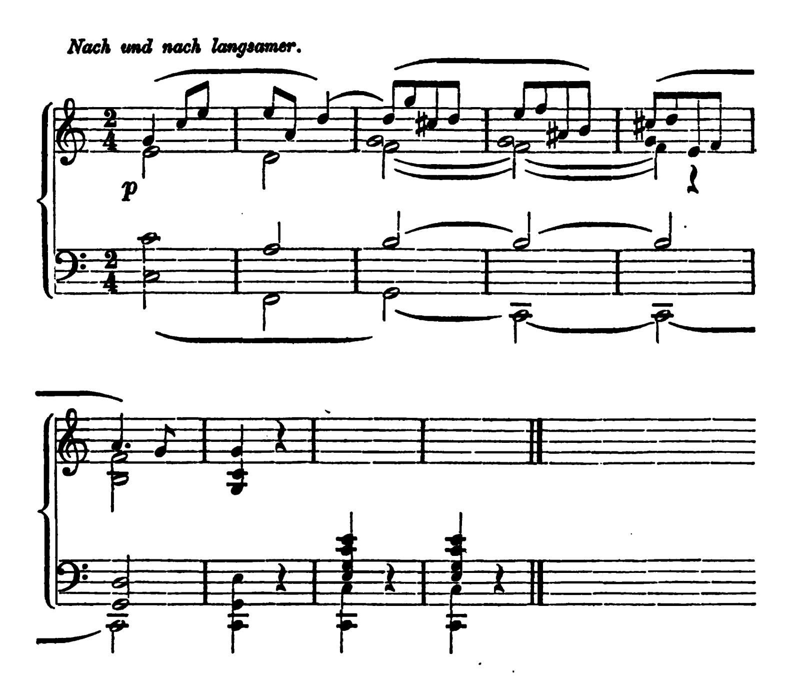
Durchgreifend wurde dagegen Op. 5: „*Impromptus sur une Romance de Clara Wieck, dediés à Mr. Fréderic Wieck*" vor seiner (1850 mit deutschem Titel und unter Weglassung der Dedication) erfolgten zweiten Ausgabe umgearbeitet. Zwei Nummern (No. 4 und 11 der alten Ausgabe) hielt der Meister selbst einer Umarbeitung nicht werth, er unterdrückte sie und schrieb dafür eine neue (No. 3 der neuen Ausgabe).

Wie sehr dem reifen Meister die formelle Gestaltung Hauptbedingung geworden war, das bezeugt die Aenderung des Schlusses der Impromptu's in der neuen Ausgabe.

In der ersten Ausgabe ist er nur sinnig intendiert, aber ungeschickt ausgeführt:



während er in der zweiten Ausgabe den sinnigen Gehalt nicht nur reicher und tiefer, sondern zugleich auch formell weit mehr künstlerisch frei gestaltet darlegt:



Ebenso wurzeln auch die Verbesserungen der 1852/53 erschienenen zweiten Ausgabe von Op. 13 und 14 in der reifern Anschauung, welche den Meister vor dem Jüngling auszeichnet. Dort sind wiederum zwei Variationen weggeblieben (3 und 9) und im Finale ist ein Seitensatz (20 Tacte) gestrichen. Ueber einzelne wesentliche Veränderungen in Op. 14 haben wir bereits gesprochen. Die neue Ausgabe enthält noch weitere Verbesserungen, von denen die bemerkenswertheste ist, dass im Finale je zwei Tacte zusammengezogen sind, und dass aus dem $\frac{6}{16}$ der $\frac{2}{4}$ Tact wurde.

Mit der wachsenden Herrschaft, welche so unser Meister über die musikalische Technik gewonnen hatte, wächst aber auch zugleich das Verlangen, durch sie ungewöhnliche Aufgaben zu lösen, das am Ende in ein mehr gewohnheitsmässiges Spiel mit ihr ausgeht. Sein Genius sucht jetzt gar bald nur nach Terrain für seine Thätigkeit, ohne zu untersuchen, ob es auch ein günstiges ist. Wenn es ihm nur Raum gewährt für Entfaltung der Technik,

so bebaut er es mit aller Sorgfalt, unbekümmert um die besondere Beschaffenheit des Bodens. Jene zündende und zeugende Reflexion wird gar bald zu einem mehr berechnenden Calcül oder aber sie verliert sich in ein halb bewusstloses Spiel mit nebelhaften, wesenlosen Bildern. Nur wo er sich noch unter den Einfluss der ältern, von ihm umgestalteten Formen stellt, offenbart sich noch die alte, genial schaffende, meisterhaft bildende Kraft. Jene andern Werke dieser Periode erscheinen meist formlos und wirr, weil er die Bilder seiner Phantasie, an welche sich jene Tonstücke anlehnen, selbst nicht mehr in der ganzen Klarheit und prächtigen Fülle anzuschauen vermochte wie einst. Ehe er noch zu dieser Klarheit gelangt ist, erfolgt schon ihre Uebertragung in klingende Tonformen und so gewinnt seine Technik allmälig eine solche Herrschaft, dass das phantasievolle Spiel mit den prächtigsten Bildern jetzt zu einem oft trocknen, nicht selten reizlosen Verbrauch musikalischer Darstellungsmittel wird. Die Phantasie ist nicht mehr üppig und glänzend genug die Technik zu beseelen und zu durchgeisten, und weil der Meister doch auch nicht vermochte, sie nach bestimmten objectiven Principien anzuordnen und zu entwickeln, so erscheint vieles verwildert und verworren, was im andern Falle immerhin mindestens formell kunstvoll zu gestalten war.

Schon in dem sogenannten „*Weihnachts-Album*" (Op. 68) macht sich dies Missverhältniss zwischen der Idee und ihrer formellen Gestaltung empfindlich geltend.

Ueber das Werk schreibt Schumann an Reinecke (unterm 6. October 1848): „Die ersten Stücke im Album schrieb ich für unser ältestes Kind zu ihrem Geburtstag, und so kam eins nach dem andern hinzu. Es war mir, als fing ich noch einmal von vorn an zu componiren. Und auch von dem alten Humor werden Sie hier und da hören. Von den Kinderscenen unterscheiden sie sich durchaus. Diese sind Rückspiegelungen eines Aelteren und für Aeltere, während das Weihnachts-Album mehr Vorspiegelungen und Ahnungen zukünftiger Zustände für Jüngere enthält."

Einen ungleich durchgreifenderen Unterschied möchten wir vielmehr darin sehen, dass jene Kinderscenen aus klar erkannten,

fest abgegrenzten, innerlich und äusserlich abgeschlossenen Anschauungen mit zwingender Nothwendigkeit hervortreiben; während die einzelnen Stücke in dem angeführten Album sich entweder an äussere Vorgänge anlehnen, wie: „*Soldatenmarsch*", „*Wilder Reiter*", „*Reiterstück*" u. s. w. oder aus Anschauungen hervorgehen, so allgemein und unbestimmt gefasst, dass sie nirgend tiefer zu interessieren vermögen, wie: „*Armes Waisenkind*", „*Kleiner Morgenwanderer*", „*Weinlesezeit*", „*Winterzeit*". Vielleicht mit Ausnahme eines einzigen Satzes (No. 28 Erinnerung), der das Datum des nächsten Tages nach Mendelssohns Todestage trägt (4. November 1847), zeigen alle wol die ganze Ausdrucksweise, nicht aber den tiefern Gehalt der neuen Richtung. Sie sind schon weit mehr von der Technik, als von einem wirklich treibenden Inhalt hervorgerufen. Im „*Soldatenmarsch*" (No. 2) lehnt Schumann sogar sich treu an den ersten Theil des Scherzo aus Beethovens F-dur-Sonate (für Pianoforte und Violine Op. 24) an, dass sein Marsch nur als eine Uebertragung jenes Satzes aus dem $\frac{3}{4}$ Tact nach dem $\frac{2}{4}$ Tact erscheint. Nur in jener erwähnten No. 28 lebt die alte Innigkeit, und ihr am nächsten verwandt sind noch die ohne besondere Bezeichnung, No. 21, 26 und 30. In den andern vermögen wir kaum mehr zu erblicken als gelungene Versuche, die neue Technik und den neuen Clavierstyl auf das Gebiet der sogenannten leichten „*Handstücke für Clavier*" zu übertragen. Nach dieser Seite gewinnt dann auch dies Album eine grössere Bedeutung als die meisten übrigen Clavierstücke dieser Periode. Auf ähnlichem Boden erwachsen auch die „*Bilder aus Osten: 6 Impromptus für das Pianoforte zu vier Händen*" (Op. 66), doch wird hier zugleich auch die Technik wieder mehr von einem bestimmten Inhalt vergeistigt; die reichern Mittel, welche verwendet werden, stehen wieder mehr im Dienste bestimmter Ideen, so dass wir wieder neben einer noch meisterlichen Technik, auch einen bedeutsamen ethischen Gehalt zu erkennen vermögen.

Nicht dasselbe gilt von den „*Waldscenen*" (Op. 82), von denen 5 noch 1848, die andern 4 im folgenden Jahre entstanden sind. Kaum zwei ausgenommen — *Jägerlied* und *Abschied* — stehen sämmtliche Tonstücke auf gleichem Boden mit dem „*Weih-*
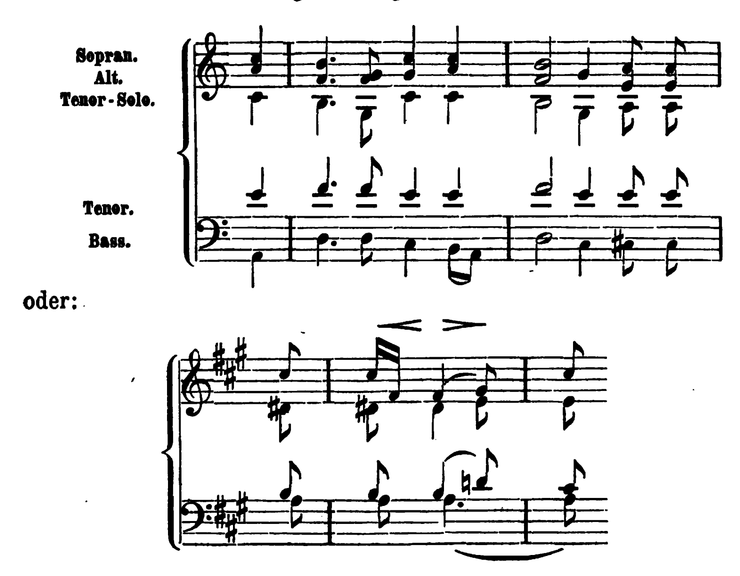
nachts-Album", ohne dass sie uns technisch so interessieren wie jenes. So unbestimmt auch die Anschauungen und Bilder sind, an welche sich die Phantasie des Meisters anlehnt, wie: „*Verrufene Stelle*", „*Herberge*", „*Jäger auf der Lauer*", der Schumann früherer Jahre würde ganz andere Tonbilder aus ihnen erzeugt, der Wald würde sich ihm mit viel wunderbarern Gestalten belebt haben, wie hier. Die betreffende Situation oder das Bild, das ihm vorschwebt, erzeugt nur ein, selten besonders charakteristisches Motiv, das er dann, ohne das erzeugende Object tiefer zu erfassen, in der, vorwiegend durch seine früheren Werke bestimmten Weise verarbeitet. Diese ist hier überall noch plan- und maassvoll; erst in den *Märschen* (Op. 76), welche Schumann unter den Stürmen des Jahres 1849 schrieb, begann auch die Technik zu verwildern. In dem Bestreben: diese noch zu erweitern, musste er nothwendig auf Ungeheuerlichkeiten geführt werden, weil er versäumt hatte, die neue Technik sich auch theoretisch nach bestimmten objectiven Grundsätzen zu voller Klarheit zu bringen. Er hatte sich nur unter der Herrschaft bestimmter Ideen bisher erweitert, und als diese ihn verliessen, musste auch seine Technik Schaden leiden, wo er sie zu erweitern strebte. Selbst in ihren Grundrissen ist die Form des Marsches, welche doch ganz bestimmt vorgezeichnet ist, nicht mehr zu erkennen. Die Rhythmen werden so bunt durch einander geworfen, wie die Harmonien und Melodien. Namentlich in No. 3 (Lager-Scene) irrt die schaffende Hand des Meisters so ziel- und heimathlos umher, wie seine Phantasie. Hier scheint die neugestaltende Kraft schon gebrochen. Nur wo er seine Phantasie an einfachern Formen zügelt, wie in den Sätzen für Soloinstrumente und Pianoforte (*Adagio und Allegro für Horn und Pianoforte* Op. 70. *Fünf leichte Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte* Op. 102; *Phantasiestücke für Clarinette und Pianoforte Op.* 73; *3 Romanzen für Oboe mit Pianoforte* Op. 94 oder in den vierhändigen *Kinderstücken* Op. 85), welche alle in dem Jahre 1849 entstanden, gewinnt er noch die Formvollendung der alten Zeit, wenn auch nicht die Unmittelbarkeit der Erfindung.

Wol mögen die politischen Stürme dieses Jahres, die ihn so mächtig berührten, dass er es sein „furchtbarstes Jahr" nennt, an dieser Erscheinung Antheil haben. Sie verschulden aber wol nur die grosse Hast, mit der er jetzt schuf: „er fand nur im Schaffen ein Gegengewicht gegen das von Aussen so furchtbar hereinbrechende." Begründet war diese Wendung doch entschieden in seiner ganzen Entwickelung. Wirklich zersetzend erweist sie sich zunächst in seinem Vocalstyl. Wir fanden, dass ihm dieser selbst in der Zeit seiner höchsten Reife nicht ganz geläufig geworden ist. Weil er immer mehr bemüht ist, seinen polyphonen Instrumentalstyl dem Vocalen zu vermitteln, als den bis zu grosser Vollendung durch die früheren Jahrhunderte entwickelten polyphonen Vocalstyl sich anzueignen, wird er häufig zu empfindlichen Störungen des melodischen Flusses, welcher Hauptbedingung für das vocale Kunstwerk ist, veranlasst.

Diese mussten jetzt in dem Maasse empfindlicher werden, als jene Technik die Herrschaft über sein Empfinden wie über seine Phantasie gewinnt. In den Vocalwerken mit Instrumentalbegleitung muss die letzte manche Unebenheit im Vocalen ausgleichen, wie in Rückert's: „*Adventlied*" für Sopran-Solo, Chor und Orchester (Op. 71), das noch 1848 entstand. Ueber geistliche Musik spricht sich Schumann sehr schön in einem Briefe an Strakerjan aus: „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wol das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höchsten Alter streben wol auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern sein." Jedenfalls wurde Schumann von richtiger Erkenntniss geleitet, dass, als er sich der geistlichen Musik zuwandte, er zunächst das geistliche Lied eines modernen Dichters wählte und nicht einen sanctionierten Text der Kirche. Seine spätern Versuche mit dem Text zur „*Messe*" und zum „*Requiem*" beweisen hinlänglich, wie schwer es war, seinen Styl diesen Texten entsprechend umzugestalten. Rückert's religiöses Lied lag ihm ungleich näher, und wenn er auch, in dem Bestreben, jedem einzelnen Zuge des Gedichts gerecht zu werden, die religiöse

Weihe, welche über dem Gedicht ruht, nicht zu erreichen vermochte, so ist doch die Composition Ausfluss einer echt frommen Stimmung, der nur die innere Sammlung und Concentrierung fehlt. Mehr als je verliert Schumann über der emsigen Darstellung des Details die Grundstimmung. Das erregte religiöse Gefühl wird so wenig durch die Nähe des Herrn gebändigt, dass es sich im bunten Wechsel von Rhythmen und Harmonien, ja selbst im $\frac{5}{4}$ Tact äussert. Noch bunter und üppiger ist die *„Motette für doppelten Männerchor mit Begleitung der Orgel"* (Op. 93) gehalten.

In den Chorcompositionen opfert er jetzt dem Chorklange meist die ganze Chorpolyphonie, die er bisher immer noch anstrebte. Wenn er in der, für gemischten Chor componierten Ballade: *„Der König von Thule"* (aus Op. 67) die Melodie des Sopran durch einen Solo-Tenor in Octaven unterstützt, so ist das kaum mehr als eine künstlerische Laune, welche den eigentlichen Balladenton, der dadurch erzeugt werden soll, nicht so viel fördert, als die natürliche Entfaltung des Chors dadurch gehemmt wird. Eine Stimmführung wie folgende:



mag instrumental noch aus individuellem Bedürfniss zu rechtfertigen sein; für den vocalen Chorsatz, welcher der Individualität ebenso in der Idee, wie in der natürlichen Zusammensetzung desselben ganz bestimmte Schranken zieht, ist sie jedenfalls verwerflich. Und von dieser Art ist der Chorsatz im zweiten Heft dieser *Balladen* (Op. 75) wie in den *Balladen und Romanzen für Frauenstimmen* (Op. 69 und 91). In dem Bestreben, irgend ein specifisches Colorit des Chorklanges zu erzielen, verletzt er oft den innersten Organismus, stört er die natürliche Entfaltung der Stimmen, die für den Vocalsatz immer erste Bedingung ist. In „*Schön-Rohtraut*" wird der Männerchor aufgeboten, um eine einzige Stelle: „*Was siehst mich an, so wunniglich? Wenn du das Herz hast küsse mich*" durch besondern Chorklang auszuzeichnen, was im gemischten Chor nicht weniger entsprechend und jedenfalls mehr im Sinne der ursprünglichen Form zu erreichen war. Diese wird indess in den erwähnten Chorgesängen noch nicht so verletzt wie in den spätern Gesängen für eine Solostimme mit Pianofortebegleitung. Die „*Lieder für die Jugend*" (Op. 79), welche in diesem Jahre entstanden, sind eigentlich die letzten formell vollendeten Schöpfungen auf diesem Gebiete. Gilt auch von ihnen das, was wir über das Jugend-Album aussprachen: dass der Meister seinen Styl nur vereinfacht, um ihn dem beschränkteren Gebiete anzubequemen, ohne in alter Weise, wie in den Kinderscenen uns tiefer in die Kindesseele einblicken zu lassen: so erheben sich doch einzelne: neben den sämmtlichen zweistimmigen Liedern der dritten Abtheilung namentlich die beiden „*Zigeunerliedchen*" und „*Der Sandmann*" in der ersten und „*Marienwürmchen*", „*Des Sennen Abschied*" und „*Schneeglöckchen*" weit über jene Erzeugnisse eines blos technischen Geschicks, zu wirklich vollendeten kleinen Kunstwerken. Die meisten Lieder der ersten Abtheilung erscheinen uns dagegen nur technisch anziehend; in „*Des Knaben Berglied*", des „*Buben Schützenlied* (*Mit dem Pfeil und Bogen*)" und dem „*Lied Lynceus des Thürmers*" tritt die Technik so in den Vordergrund, dass der eigentliche Inhalt kaum zu erkennen ist. In „*Mignon*" hat der Meister aber die Liedform vollständig aufgegeben. Neben einer, ziemlich reich, aber

nichts weniger als organisch entwickelten Clavierbegleitung irrt die Singstimme plan- und ziellos declamierend umher. Schumann wendet jenen recitierenden Liedstyl, der für das Heine'sche Lied der entsprechende ist, auch auf das Goethe'sche an und zertrümmert natürlich die ideelle Formschönheit des Gedichts vollständig, was als eine Versündigung gegen den Dichter erscheint. Indem er diesen Liedstyl vorwiegend von jetzt an pflegt, vermochte er keine, seiner grossen Bedeutung für die Pflege dieser Form entsprechenden Lieder mehr zu schaffen. Weder in dem „*Spanischen Liederspiel*" (Op. 74), das Schumann aus spanischen Volksliedern zusammenstellte, noch in dem „*Minnespiel*" (Op. 101) mit Texten aus Rückert's „*Liebesfrühling*" oder in den „*Spanischen Liebesliedern*" (als Op. 138 gedruckt) vermochte der Meister wieder jene Geschlossenheit der Form bei tiefster erschöpfendster Charakteristik zu erreichen, die ihn zu einem der genialsten Förderer des Liedes machte. Jenes „*Spanische Liederspiel*" prangt und schillert in der wunderbarsten Pracht südlicher Farbenglut, aber sie vermag uns keinen Augenblick über den Mangel eines wirklich gefestigt dargestellten Inhalts zu täuschen. Dem deutschen „*Minnespiel*" fehlt auch dieser Glanz; es ist meist trocken technisch gestaltet.

Nicht höher stehen die Lieder und Gesänge aus Goethe's „*Wilhelm Meister*" (Op. 98). Dass Schumann die Musik von Franz Schubert zu diesen Gesängen kannte, ist zweifellos, und wenn er sie dennoch auf's Neue mit Musik versah, so ist das Beweis für seine andere Auffassung, zugleich aber auch dafür, wie wenig er schon mehr über seine Aufgabe im Klaren war; wie wenig selbst bewusst, wie mehr gewohnheitsmässig er schon schuf. Jene Musik Schuberts zu den angeführten Gesängen Goethe's ist so vollendet, dass jeder Versuch einer Andersgestaltung verunglücken muss, namentlich wenn dabei die Form des Dichters so wenig beobachtet wird, wie hier bei Schumann. Wie „*Mignon*" sind auch alle übrigen Gesänge nur declamiert, selbst ohne jene innere Concentration des recitierten Liedstyls, den der Meister am Liede von Heinrich Heine ausbildete. Die Singstimme bewegt sich durchweg in innerlich wie äusserlich wenig vermittelten Phrasen und

Floskeln, und die Clavierbegleitung sucht wol zu interpretieren, aber nicht jene einzelnen Phrasen in auch nur schwache Verbindung zu setzen. Namentlich macht in dieser Fassung die Ballade des Harfners einen unerquicklichen Eindruck. War es sonach Verblendung, diese Lieder noch einmal nachzucomponieren, so erscheint die besondere Art, in welcher dies geschieht, ganz besonders verunglückt und wie erwähnt, als eine Versündigung am Dichter. Das *„Requiem für Mignon"* dagegen (Op. 98 b), das Schumann für Chor, Solostimmen und Orchester componierte, ist ein Werk, was unter dieser Menge wenig erfreulicher, wolthuend hervorragt. Das äussere mehr decorative Element war jedenfalls auch hier für den Meister wieder das Anziehende; allein über der treuesten Sorgfalt, mit welcher er es musikalisch ausführt, verliert und vergisst er nicht die einheitliche Darstellung des eigentlichen ethischen Kerns, und so steht das Werk vollkommen auf dem Boden seiner reifsten Werke.

In den *„Fünf Jagdgesängen für Männerstimmen und 4 Hörner"* (Op. 137) und dem *Concertstück für 4 Ventilhörner"* (Op 86) beherrscht ihn wieder der eigentliche Klang dieser Organe vollständig. Die *„Vier Lieder für Sopran und Tenor"* (Op. 78), Hebbels: *„Nachtlied für Chor und Orchester"* (Op. 108), namentlich aber die *„hebräischen Gesänge von Byron"* sind wieder vorwiegend in jenem recitierenden Liedstyl gehalten, der ihm so geläufig geworden ist, dass er selbst den letzten Schritt nicht scheut und Hebbels: *„Schön Hedwig"* (Op. 106) und später noch die Balladen vom *„Haideknaben"* und: *„Die Flüchtlinge"* melodramatisch bearbeitet.

Wir vermochten unsere Ansicht von der Nothwendigkeit melodramatischer Bearbeitungen schon darzulegen. Nur dort halten wir sie gerechtfertigt, wo es gilt innere Zustände zu enthüllen, welche im Wort nicht dargelegt, vielleicht gar absichtlich verhüllt werden; oder dort, wo nothwendige decorative Elemente ersetzt werden sollen, wie im *„Manfred"* bei Concertaufführungen. Die melodramatische Bearbeitung der Ballade erscheint demnach durchaus verwerflich. Die Begleitung ist nicht vermögend, die Declamation zu heben und zu unterstützen; beide hemmen vielmehr

entschieden gegenseitig ihre Wirkung. Nur der Gesangton verschmilzt sich mit dem Instrumentalton organisch, so dass beide sich ergänzen; nicht aber der Ton der Rede, der viel zu spröde jenem gegenübersteht. Die Ballade wird daher immer nur in der, von Carl Löwe festgestellten und von Schumann in der bereits erörterten, erweiterten Weise zu behandeln sein.

Das folgende Jahr (1850) brachte neben einigen Liedern (Op. 77, 83, 89, 90), die sich nicht über die des vorigen Jahres erheben und einem „*Concertstück für Violoncell*" (Op. 129) das, wie das „*Concert-Allegro für Pianoforte und Orchester*" (Op. 92) wol die, bei Gelegenheit des A-moll-Concerts dargelegten Mängel, nicht aber die glänzenden Vorzüge desselben zeigt, wieder ein Werk von hoher und monumentaler Bedeutung: die „*Symphonie in Es-dur*" (Op. 97).

Im Spätsommer des Jahres 1850 war ihm die Berufung als städtischer Musikdirector nach Düsseldorf zugegangen, und diese Veränderung seiner äussern Verhältnisse übte den wolthätigsten Einfluss auch auf seine Production. Namentlich die erwähnte dritte Symphonie giebt Kunde davon. Der vierte Satz wurde direct durch die Feierlichkeiten bei Erhebung des Erzbischof von Geissel in Cöln angeregt; er ist von Schumann nach seiner eignen Bezeichnung „im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie" gehalten. Die Symphonie ist wieder ein neuer Beweis, dass Schumann auch jetzt noch überall seine alte gestaltende Kraft wieder gewinnt, wo er unter dem Eindruck einer bestimmten, klar bewussten Idee, oder einer festbegrenzten Form arbeitet. Hier ist beides der Fall. Die äussern Verhältnisse, unter deren Einfluss sie entstand, sind ihr so scharf aufgeprägt, dass sie mit Recht die „rheinische" heissen konnte. Formell aber lehnt sie sich ganz an seine beiden vorhergehenden an. Der Vordersatz des ersten Theils vom Allegro wird zwar durch die vorherrschenden Synkopen sehr unruhig, und trübt den festlichen Charakter, allein die Motive sind so schwungvoll erfunden und so natürlich entwickelt, wie nur bei seinen besten früheren Arbeiten. Der Nachsatz dieses ersten Theils erfasst wiederum nicht die Tonart der Dominant, sondern deren Paralleltonart; erst gegen den Schluss macht der

Satz die natürliche Wendung nach B-dur; und weil er wiederum die Dominant (D-dur) der Paralleltonart (G-moll) zum Stützpunkt nimmt, so wird dieser zweite Satz wiederum in abweichender Weise eingeführt wie früher. Jener eigenthümliche Harmonisationsprozess, den wir in allen fertigen Kunstwerken nachzuweisen vermögen, ist hier gleichfalls nicht aufgehoben, sondern nur tiefer erfasst, und die Form der Symphonie erscheint in ihren Grundzügen durchaus fest und sicher nach alten, ewigen Gesetzen angeordnet, nicht zertrümmert, sondern nur freier und reicher gestaltet. Dass an dem Gestaltungsprozess dieser Symphonie die reale Welt ungleich mehr Antheil hat, als an den früheren Orchesterwerken, bezeugt namentlich das „*Scherzo*" (in C-dur), das nicht, wie alle früheren, ein phantastisches, sondern ein derb realistisches Leben entfaltet. Es lehnt sich weit mehr an die alte Menuett-, als an Beethovens Scherzoform, so dass es scheint, als ob unserm Meister eine Volksscene vorgeschwebt habe, die sich namentlich bunt über dem, mehr als zwanzig Tacte langen Orgelpunkt aufbaut. Während er ferner seinen Scherzi sonst in der Regel zwei Trio's giebt, um seine eigenthümliche Anschauung vom Wesen des Humors allseitig darzulegen, ist das Scherzo dieser Symphonie ohne Trio, in einem Zuge, nur aus einzelnen Motiven einheitlich entwickelt. Aus derselben, oder doch einer verwandten Anschauung treibt dann der dritte Satz (As-dur) hervor; nur mit: „nicht schnell" bezeichnet. Er ist in Stimmung und der ganzen Anordnung so gehalten, dass er das Scherzo gewissermaassen ergänzt. Des vierten Satzes (Es-moll) erwähnten wir schon und seine Beziehung zum Schlusssatz (Es-dur) ist unverkennbar, sogar äusserlich scharf ausgeprägt. So bekundet auch schon die äussere Anordnung der einzelnen Sätze, dass die Anschauung, aus welcher diese Symphonie hervortreibt, ganz anderer Art ist, als die, welche die früheren, namentlich die C-dur-Symphonie veranlasste. In dieser ist durch die ganze Symphonie fast dieselbe Tonart festgehalten; die einzelnen Sätze stellen sie nur in immer neuer Weise dar, und wir fanden dies für die, nur in der romantischen Welt schaffenden Phantasie, vollständig gerechtfertigt. Hier, wo die Phantasie sich der realen Welt bemäch-

tigt, um sie mit ihrem Zauber zu übergiessen, wird schon diese äussere Anordnung eine mannichfaltigere: Es-dur, C-dur, As-dur und Es-moll sind die Haupttonarten, die in den verschiedenen Sätzen fest ausgeprägt werden. So hatte Schumann mit dieser Symphonie entschieden wieder einen Schritt nach vorwärts gethan; er war aus der wol prächtigen, doch einseitig beschränkten romantischen Welt herausgetreten; leider nur für kurze Zeit. Viel zu lange hatte er in ihr gelebt und gewirkt; ihr Zauber hatte ihn viel zu sehr umstrickt, er wurde zum tragischen Geschick auch für den schaffenden Meister. So bedeutend auch die beiden Ouvertüren zur *„Braut von Messina"* (Op. 100) und zu *„Julius Cäsar"* (Op. 128), welche beide im Jahre 1851 beendet wurden, noch den meisten übrigen Werken dieser Periode gegenüber sind, so bezeugen doch auch sie, dass das Auge des Meisters von der romantischen Pracht seiner Bilder bereits viel zu sehr geblendet war, um noch in dem Dunkel seiner zauberhaft belebten Phantasie, Formen und Gestalten in festen Umrissen zu schauen. Die Ouvertüre zur *„Braut von Messina"*, namentlich mit dem üppig quellenden zweiten Thema, ist ein prächtiges Nachtstück, wol aber kaum eine Ouvertüre zu der Tragödie, mit welcher Schiller die antike Tragödie erneuen wollte. Der Meister wird von seinen Stoffen jetzt nur noch angeregt; er vermag sie nicht mehr mit der alten Kraft zu erfassen, dass sie in seiner Phantasie sich vollständig zu musikalischen Tonbildern umgestalten. Höher stehen daher auch wieder die Werke für Kammermusik, welche in demselben Jahre entstanden, wie beide *„Sonaten für Clavier und Violine"* (Op. 105 in A-moll und Op. 121 in D-moll) und das *dritte Trio* (Op. 110 in G-moll). Hier bricht wieder die ganze alte Glut der Empfindung hervor; freilich schon überreizt und nur noch durch die alte Form gebändigt. Schumann macht hier keinen Versuch, diese zu erweitern oder gar zu zertrümmern. Sie bildet ihm vielmehr in der knappsten Fassung den Rahmen, in dem er die, in seiner eigensten Weise erfundenen Motive verarbeitet. Daher kommt es aber auch zu keiner Durchdringung von Inhalt und Form. Jener erscheint nicht als vollendet gestaltet, diese als nicht vollkommen beseelt und erfüllt. Wir sahen, wie in den ähnlichen Werken der

höchsten Reife der Inhalt schon durch die Form eine specifische Richtung gewann, und wie diese dadurch wiederum neu- und umgestaltet wurde, so dass Form und Inhalt zu einem einheitlichen Organismus verwuchsen. In diesen Werken erscheint der Inhalt mehr nach einem bestimmten Schema angeordnet und verarbeitet. Das ohnstreitig schwächste Werk dieses Jahres, und wol auch des gesammten künstlerischen Schaffens unseres Meisters ist die Ouvertüre zu „*Hermann und Dorothea*". Selbst die Lieder in Op. 107 und 125 und die als Op. 103, 104, 107, 119 veröffentlichten, lassen die alte Meisterschaft noch mehr erkennen, wenn sie auch ganz in derselben Weise gehalten sind, wie die des vorigen Jahres. Viel bedeutender dagegen sind die „*Ballscenen (9 charakteristische Tonstücke zu vier Händen*", Op. 109) und die „*Drei Phantasiestücke*" (Op. 111). Für diese Formen wusste sich Schumann auch in dieser trüben Zeit der allmälig schwindenden Gestaltungskraft, die alte Meisterschaft zu erhalten. Die „*D-moll-Symphonie*" ist, wie bereits erwähnt, in diesem Jahre nur in ihrer Umarbeitung beendet worden. Im Jahre 1841 bereits concipiert und ausgeführt, trägt sie noch alle Vorzüge der reifsten Werke unsers Meisters.

Den unwiderleglichsten Beweis dafür, dass Schumann jetzt äusserst wenig kritisch bei der Wahl seiner Stoffe verfuhr, liefert die Composition des Mährchens „*Der Rose Pilgerfahrt*" von Moritz Horn. Das Gedicht ist so unbedeutend und dürftig, dass man selbst vom Standpunkte des hastig und rastlos schaffenden Meisters aus, kaum begreift, wie er ihm durch seine Musik oratorische Bedeutung zu geben versuchen konnte. Der Tondichter, der das einfachste Clavierstück aus einer bestimmten Idee hervortreiben liess; der stets an einen bestimmten Vorgang des Herzens oder der Phantasie anzuknüpfen versuchte, greift hier nach einem Gedicht, dem jede vernünftige Grundidee fehlt und das in seiner Ausführung so willkürlich, zum Theil abgeschmackt ist, dass die musikalischen Momente, welche es bietet, wol nimmer einen andern denkenden Tondichter bewogen haben würden, es in Musik zu setzen. Wir mussten auch den Text zur „*Genoveva*" verwerfen, allein nur, weil uns die Ausführung wenig bühnengemäss erscheint

und weil die, den Stoff bewegenden Motive zu sehr verbraucht sind. Das Mährchen von „*Der Rose Pilgerfahrt*" ist ausserordentlich platt. Es handelt gar nicht von den Erlebnissen einer „Rose", sondern von den allergewöhnlichsten eines hübschen Mädchens, das nur durch die Rose, die „niemals seiner Hand entfallen darf", noch verräth, woher es gekommen ist. Jede andere, von Liebessehnsucht erfasste Pflanze, ja jeder Stein würde genau dasselbe haben erleben können, wenn die Elfenfürstin sie verwandelt hätte. Nicht minder gewöhnlich, wie der ganze Verlauf des Mährchens, ist seine Behandlung, so dass dem Componisten nur Gelegenheit geboten wurde, einige charakteristische Tonstücke zu schaffen, die weder sonderlich vertieft noch geistvoll, mehr decorative Bedeutung gewinnen. Gleich der Einleitungsgesang ist ein reizender und frisch gesungener Hymnus an den Frühling. Er erhebt sich namentlich melodisch weit über die Lieder dieser Periode, und er wird weiterhin in streng canonischer Weise zweistimmig so frei und ungezwungen, wie es Schumann nicht oft geglückt ist. Als er dann in den letzten beiden Strophen dreistimmig wird, gewinnt das harmonisch klangvolle Element wieder das Uebergewicht. Die Chöre der Elfen sind äusserst charakteristisch ausgeführt. Obwol dreistimmig aufgezeichnet, sind sie doch vorwiegend zweistimmig gehalten. Der zweite Sopran und der Alt gehen meist im Einklange mit einander. Dem Meister war für die Unterstimme weder der Alt- noch der Sopranklang genügend; er brauchte ein neues Colorit und gewinnt es aus der Verschmelzung beider Stimmen. Nicht minder blendende Farben hatte Schumann auch für Waldesduft und -Luft, und so ist denn auch der Männerchor: „*Bist du im Wald gewandelt*" äusserst effectvoll ausgeführt, eines der populärsten Musikstücke Schumanns geworden. Auch die derbe Lust, die in den Hochzeitsgesängen: „*Was klingen denn die Hörner*" und „*Im Hause des Müllers*" lebt, wusste er meisterlich musikalisch zu gestalten. Er brauchte hier nur aus dem reichen Vorrath seiner Mittel auszuwählen, und diese fügten sich dann unter seiner Hand nach Anleitung des Textes selbst zusammen. Auch das Duett „*Zwischen grünen Bäumen*" ist hier zu erwähnen, als aus demselben Boden erwachsen.

In diesen rein decorativen Chören und Gesängen ist der, in dem Ganzen vorherrschende Ton bestimmt. Die Momente, welche zu einer tiefer gefassten psychologischen Entwickelung Gelegenheit boten, sind sehr selten und vom Dichter äusserst oberflächlich und in banalen Phrasen ausgeführt. Im ersten Theil ist es nur das „*Grablied*", das denn auch Schumann mit den einfachsten Mitteln in erschütternder Weise sang.

Im zweiten Theil konnte das Quartett: „*O Wonne, o du Himmelslust*" einen seelisch bewegten Ensemblesatz veranlassen, wenn die Worte nicht gar zu dürftig, nach Anleitung der schlechten Operntexte gewählt wären. Wir begreifen, dass es Schumann nicht möglich war, ihnen eine weitere Ausdehnung zu geben. So bleibt auch für diesen Theil nur eine Nummer, in der ein seelischer Zug zum Ausdruck gelangt, das Duett: „*Ich weiss ein Röslein prangen*". Alles Uebrige sind nur Worte, die denn auch Schumann nur als solche behandelt. Er hatte auch hier nichts weiter zu thun, als Musik dazu zu machen, ohne weitere innere Anregung. In jener Zeit, in welcher seine Compositionstechnik noch wenig entwickelt war, in welcher sie erst durch einen bestimmten Inhalt erzeugt werden musste, wäre ihm das gewiss unmöglich gewesen. Jetzt war er im vollständigen Besitz der musikalischen Mittel, so dass er sie ohne tief innerliche Erregung zu verwenden vermochte.

Derselbe, mehr gewohnheitsmässige, als innere Schaffensdrang, der dem kritischen Auge Schumanns hier die wesentlichen Mängel des Gedichts verdeckte, führte ihn endlich auch dazu, Uhlands Balladen: „*Der Königssohn*" (Op. 116), „*Des Sängers Fluch*" (Op. 139) und „*Das Glück von Edenhall*" (Op. 143), wie Geibels vier Balladen: „*Vom Pagen und der Königstochter*" (Op. 140), für Solostimmen, Chor und Orchester zu componieren.

Nur die vollständigste Verkennung des Wesens der Ballade konnte ihn zu diesen Experimenten bewegen. Für das Epos ist diese Behandlung die vollständig entsprechende. In ihm wechselt Lyrisches und Dramatisches und für beides hat die Musik reiche Mittel der Darstellung. Daher ist auch das Epos: „*Das Paradies und die Peri*" ein ganz geeigneter Stoff für die oratorische Behandlung und auch: „*Die Pilgerfahrt der Rose*" ist ein solcher,

abgesehen von seinem geringen Werth. Die „*Ballade*" aber ist eine rein lyrische Form, dem Liede näher verwandt als dem Epos. Wol nimmt auch sie die lebendige Rede, nicht selten die Wechselrede auf; doch nicht unmittelbar, sondern immer in Form der Erzählung. Diese tritt zwar bei der Ballade mehr in den Vordergrund, als bei der Romanze; aber trotzdem ist doch auch bei der Ballade Hauptaufgabe, eine gewisse Gemüthsstimmung darzulegen, die sich zu ihrem Ausdruck nur der Erzählung bedient. Deshalb erscheint sie immer in den Formen des lyrischen Liedes und die volksthümlichen Balladen nehmen in den frühesten Zeiten, namentlich bei den Engländern und Deutschen, den sogenannten Kehrreim (Refrain) auf, welcher eine Gefühlsreflexion über die Erzählung enthält und dessen regelmässige Wiederkehr jene Gemüthsstimmung fortwährend anklingend erhalten soll. Auch die Kunstdichtung behielt für die Ballade die lyrische Form des Liedes bei; nur die Tondichter fanden die abweichende entsprechende musikalische Behandlung, die wir bereits erwähnten. Für die gleichmässig sich ausbreitende Erzählung wählten sie eine einfache rhetorische Melodie; sie bildet den Grundton, der, nach dem Verlauf der Handlung sowol melodisch wie harmonisch und rhythmisch modificiert, die Bedeutsamkeit wie die Ausführung der einzelnen Partien bestimmt und wie der Refrain oder wie der Grundton der Sprachmelodie die Erzählung, so hier die ganze Ballade durchzieht.

Das ist die in der eigensten Idee der Form begründete Behandlung der Ballade. Jede andere löst sie von ihrem eigentlichen Boden los, ohne eine andere, künstlerische Form zu gewinnen.

Schon die Pietät gegen den Dichter musste Schumann von solch willkürlicher Erweiterung abhalten, um so mehr als sie Veränderungen nothwendig machte, die wenig im Geiste des Dichters erfolgen konnten. Die oratorische Bearbeitung und die dadurch nothwendig gemachten Nachdichtungen der Herren R. Pohl und Hasenclever müssen immer als Versündigung am Dichter erscheinen, auch wenn sie weniger ungeschickt und unpoetisch ausgeführt wären. R. Pohl bearbeitete in dieser Weise: „*Des Sängers*

Fluch", Hasenclever: „*Das Glück von Edenhall*". Die andern beiden scheint Schumann selbst sich zurecht gemacht zu haben.

Uhland's Ballade: „*Der Königssohn*", welche Schumann zuerst componierte (1851), giebt in ihrer äussern Anordnung allerdings Veranlassung zu einer mehr oratorischen Bearbeitung. Sie besteht aus acht Romanzen, von denen zwei sich sogar bis zur Wechselrede zwischen dem Jüngling und dem Fischer erheben. Aber dennoch ist das Ganze nur ein „*Romanzencyklus*", der durchaus keine andere musikalische Bearbeitung erforderte, als die, von uns früher erörterte. Selbst jene beiden dialogisierten Romanzen erlangen keine irgendwie höhere dramatische Bedeutung; der Dichter deutet damit nur an, dass die Handlung, auf einem Gipfelpunkt angekommen, ihn hier mächtiger bewegte als bisher, dass sie sich lebendig gegenwärtig in seiner Phantasie aufbaute.

Die Veränderungen des Textes, welche Schumann nöthig fand, sind, bis auf den Schluss, unwesentlich; sie beschränken sich auf einige Worte. Der Schluss dagegen ist, und wie wir meinen, unpoetisch genug, vollständig verändert. Die letzte Strophe der Ballade wird zu einem echten Coulisseneffect ausgeweitet.

Das was Uhland nur andeutet, dass der greise Sänger:

. . . . in Licht und Seligkeit
Sein Schwanenlied gesungen

wird hier ausgeführt, doch nur im Styl der Hofpoeten des vorigen Jahrhunderts.

Die bunte, den ursprünglichen Balladenton vollständig zurückdrängende Mannichfaltigkeit, welche schon durch diese ganze Anordnung herbeigeführt ist, wird noch dadurch vermehrt, dass Schumann endlich die eigentliche Erzählung wiederum nicht einer einzigen Stimme übergiebt, sondern abwechselnd dem Männerchor oder gemischten Chor, oder einer und auch zwei Chorstimmen, je nach den verschiedenen Momenten der Erzählung. Wie fein er auch diese dadurch zu charakterisieren vermag und wie vortrefflich es ihm gelingt, die einzelnen, anscheinend dramatischen Momente hervor zu heben, der eigentliche Balladenton, den er in den frühern Bearbeitungen so meisterhaft traf, ohne dass die feinste

Charakteristik der einzelnen Momente der Handlung dadurch Schaden litt, ist doch vollständig aufgehoben.

In der nächsten Ballade: *„Des Sängers Fluch"* (1852 componiert), ist durch Einführung der „Erzählerin" dieser durchgreifende Mangel einigermassen beseitigt.

Die Bearbeitung des Textes ist, wie bereits erwähnt, von Richard Pohl. Wie in der vorigen Ballade der Schluss, so werden hier einzelne, in Uhlands Ballade nur angedeutete Momente dramatisch ausgeführt.

Die ersten beiden Strophen werden von der Erzählerin treu nach dem ursprünglichen Text gesungen; die dritte schon stark verändert. Die vierte Strophe wird zu einem ausführlichen Dialoge zwischen dem Harfner und dem Jünglinge erweitert, der ein Motiv in die Ballade bringt, was ursprünglich nicht darin liegt und die Grundidee wesentlich vergröbert, den grossartigen Verlauf am Schlusse vollständig abschwächt.

Die Erzählerin nimmt dann die fünfte Strophe aus Uhlands Ballade wieder wörtlich auf. Nach der jetzt folgenden scenischen Darstellung, in welcher der König und die Königin mit Pohls Worten ihre Stellung den Sängern gegenüber offenbaren und der Harfner wie der Jüngling einige Verse aus Uhlands: *„Rudello"* und: *„Lied eines deutschen Sängers"* durch Pohl ergänzt singen, wird die prächtige sechste Strophe der Uhland'schen Ballade zu einem blossen Theatercoup erniedrigt. Der König verlangt ein anderes Lied, und der Harfner singt ihm Uhlands Ballade: *„Die drei Lieder!"* Darüber schon ergrimmt der König und der Chor macht weise Bemerkungen dazu. Aber die Königin will noch mehr hören und so singen ihr der Jüngling und der Harfner wieder einige Verse aus Uhlands: *„Gesang und Krieg"*, das in den Freiheitskriegen gedichtet ist, wieder ergänzt mit Pohl'scher Poesie. Der Chor ist davon mächtig ergriffen; mächtiger noch die Königin, die ihre Erregung, wieder in einigen, natürlich veränderten Versen aus Uhlands: *„Das Thal"* kund thut. Ob nun gleich der König darüber in hellem Zorn ausbricht, erbittet sie doch noch von dem Sänger Uhlands Lied: *„Entsagung"*, was sie wunderbarer Weise auch schon kennt. Sie thut das nicht ohne noch einige weitere

Verse aus: „*Das Thal*" zu singen. Der Jüngling singt das Lied, natürlich wieder mit einigen Abkürzungen und die Königin führt es begeistert zu Ende, worauf der Jüngling, „sich selbst vergessend", Uhlands Lied: „*Hohe Liebe*" anstimmt. Die Katastrophe wird dann mit wenigen Worten durch den König und den Chor angedeutet und der weitere Verlauf erfolgt treu nach Uhland. Wer könnte auch nur einen Moment verkennen, wie die geniale, hochpoetische Vorbereitung der tragischen Katastrophe durch Uhlands wundervolle Strophen:

> Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger, goldner Zeit,
> Von Freiheit, Männerwürde, von Treu' und Heiligkeit:
> Sie singen von allem Süssen, was Menschenbrust durchbebt,
> Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.
> Die Höflingsschaar im Kreise, verlernet jeden Spott;
> Des Königs trotz'ge Krieger, sie beugen sich vor Gott;
> Die Königin, zerflossen in Wehmuth und in Lust,
> Sie wirft den Sängern nieder die Rose von ihrer Brust.

durch Pohls Flickarbeit im Styl der Puppenkomödie hochkomisch geworden ist. Dass Schumann diesen Text in dieser Fassung componierte, giebt hinlänglich Beweis dafür, wie wenig er noch Bedürfniss nach einer tiefern Idee hatte; wie kritiklos er seine Stoffe wählte, wenn sie ihm nur einzelne, charakteristische Momente darboten. An solchen fehlt es denn auch der in Rede stehenden Ballade nicht, die Schumann meisterlich heraushebt.

Der Anfang ist vortrefflich, ganz im ältesten Balladenstyl gehalten. Die kurze Instrumentaleinleitung schon schlägt den Balladenton meisterlich an und die Erzählerin weiss ihn dann, äusserst fein und treffend nüanciert, fest zu halten, ganz in der Weise, die wir als die einzig entsprechende erkannten. Mit dem nun folgenden Wechselgesang zwischen dem Harfner und dem Jüngling ist er aber schon verdrängt, und selbst die Erzählerin gewinnt ihn in dieser Treue nur gegen den Schluss wieder. Der ganze weitere Verlauf interessiert eigentlich nur noch durch einige bedeutende Musikstücke, wie das „*Provencalische Lied*", das in seiner Gluth und Süsse der Empfindung bei Formvollendung von berückender Wirkung ist. Auch die Ballade des Harfners: „*Die*

drei Lieder" ist nicht minder trefflich, wenn auch die etwas bunte Mannichfaltigkeit der Declamation den Balladenton beeinträchtigt. Innig ist dann noch der Gesang des Jünglings: „*Lausche Jungfrau*", der zum Terzett wird, indem die Königin und der Harfner mit einstimmen.

Charakteristisch schön ist die Musik wieder von da ab, wo sie sich streng an Uhlands Text hält bis zum Schluss. Die Erzählerin hat (No. 12) auch wieder den Balladenton gewonnen, auf dessen Grunde dann der Harfner mit seiner markerschütternden Verfluchung sich erhebt, und in welchem der Chor die Ballade zu Ende führt. Alles übrige, selbst die Chöre, sind vorwaltend in dem, Schumann eigenen, mehr recitativischen Styl gehalten, der aus declamatorischen Accenten und melodischen Phrasen gemischt, nicht selten abspannend oder zerstreuend wirkt.

Es wird nicht nöthig sein, die andern, bereits erwähnten Balladen ausführlicher zu besprechen, da sie, unter denselben Gesichtspunkten betrachtet, dieselben durchgreifenden Mängel zeigen. Fühlbarer werden diese allerdings fast noch in den vier Balladen Geibels: „*Vom Pagen und der Königstochter*", namentlich in den ersten beiden. Hier bietet nicht ein einziges, ausgeführteres Tonstück einen nöthigen Ruhepunkt, und weil alles in der oben angegebenen recitativisch melodischen Weise declamiert ist, so verbreitet sich über beide eine Unruhe, welche den Eindruck ausserordentlich schwächt. Einheitlicher ist schon die dritte gehalten; hier bildet die Darstellung des Spiels der Wellen und der Nixen einen einigenden Mittelpunkt. Trefflich ist die letzte Ballade gehalten. Für das festliche Treiben im Ballsaal und den erschütternden Contrast am Schlusse hatte Schumann auch jetzt noch alle musikalischen Darstellungsmittel, und er besass auch noch die volle alte Kraft sie zu gestalten. Mit grosser Feinheit und Treue lässt er uns die ganze entsetzliche Begebenheit durchleben, vom Jubel des Hochzeitsreigen bis zu dem tragischen Ende.

Ausser „*5 Liedern der Königin Maria Stuart*" (Op. 135), die uns nicht weiter interessieren, beendete er in diesem Jahr (1852), auch noch eine „*Messe*" und ein „*Requiem*" (als Op. 147 und 148 gedruckt), mit denen er der religiösen Musik schon etwas näher

trat, als mit dem Adventliede. Der echte Kirchenstyl, wie ihn unsere grössten Meister pflegten und ausbildeten, zeigt die Vocalmusik namentlich in höchster polyphoner Gestaltung. Nur so verliert diese das materiell Massenhafte des Klanges und wird fähig, Träger der höchsten, der Gottesideen der Menschheit zu sein. Diese werden nicht in dem Material, sondern nur in der Weise seiner Verarbeitung erkennbar. Die christliche Weltanschauung, aus welcher der polyphone Styl empor treibt, ist maassvoll begrenzt; auf der Basis unwandelbarer Grundwahrheiten erhebt sie sich zu einem prächtigen, wunderbar verschlungenen Bau, in welchem sie das profane Leben vollständig gefangen nimmt. Dem entspricht auch der polyphone Vocalstyl, den sie in den frühesten Zeiten erzeugt und in einer Reihe gottbegeisterter und begabter Männer zur höchsten Blüte treibt. Alles nur harmonisch oder rhythmisch, d. h. sinnlich reizvolle, ist ihm abgestreift; kunstvolle, in einander gewobene Stimmen vereinen sich zu einem eben so wunderbaren Bau, wie die christliche Weltanschauung.

Weil Schumann versäumt hatte, sich diesen Styl bis zu höchster Meisterschaft anzueignen, vermochte er auf dem Gebiete der Kirchenmusik kein, seiner Bedeutung ganz würdiges Werk zu schaffen. Auch wenn es ihm leichter geworden wäre, sich in die christliche Anschauungsweise hineinzuleben, und die endlichen Beziehungen seines reichen Innern zurücktreten zu lassen, er würde kaum Bedeutenderes zu leisten im Stande gewesen sein, weil ihm die höchste Polyphonie des Vocalen nicht vollständig geläufig geworden ist.

Für die Todtenmesse ist dieser Styl weniger noch Erforderniss, wie für die meisten übrigen Cultusgesänge, weil bei ihr das allgemein menschliche Empfinden das Dogma der Kirche überwiegt. Daher steht auch als Cultusgesang Schumanns „*Requiem*" höher als die „*Messe*", die an künstlerischem Werth jenes überragt. In beiden ist des Meisters eigenthümlicher Styl nur in den Dienst frommer Empfindung getreten. Der erste Satz des Requiem, das „*Requiem aeternam*" ist durchaus homophon gehalten. Aeusserst weich vermittelnde Harmoniefolgen, eine schmucklos einfache Melodik und eine, für kirchliche Musik etwas bunte Rhythmik, in

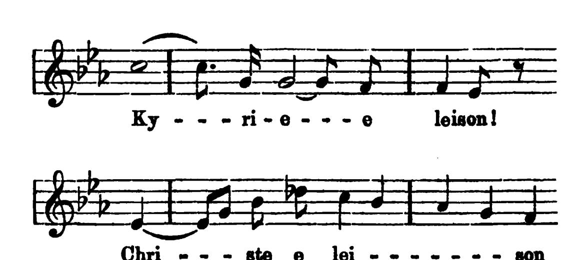
welcher die verschiedensten Notengattungen neben einander treten, unterstützt durch eine nicht gerade gewählte Instrumentierung, machen diesen ersten Chor zu einem individuell, wenn auch nicht tief empfundenen Trauer- und Bittgesang. Das „*Te decet*" ist dagegen etwas trocken. Weil Schumann überhaupt versäumt, den Text tiefer zu erfassen und zu interpretieren, so fühlt er sich häufig von dem Wortreichthum geniert. Ein individuell tiefer gefasster Satz ist das anschliessende „*Kyrie*", namentlich in der Verbindung mit dem „*Te decet*" und am Schlusse. Der schwächste Satz ist unstreitig das: „*Dies irae*" mit dem: „*Quantus tremor*" und dem „*Tuba mirum*", das in der fast durchweg und auch in der Instrumentation accordisch erfolgenden Ausführung auch nicht entfernt an die erschütternde Darstellung anderer Meister heran reicht. Auch der folgende Satz: „*Liber scriptus*" erhebt sich nicht über die gewöhnlichste Fassung; erst das: „*Quid sum miser, tunc dicturus*" ist nicht nur religiöser Weihe voll, sondern auch in seiner ängstlich stammelnden Führung individuell belebt und zugleich künstlerisch fein gefügt.

Im „*Recordare*", das er dem Sopran-Solo zuweist, wird die Erfindung wieder von dem Wortreichthum gehemmt; anstatt einer Arie, die hier am Platz war, schreibt er einen ziemlich dürftigen *Cantus firmus*, mit einem nicht weniger unbedeutenden Contrapunkt im Streichquartett.
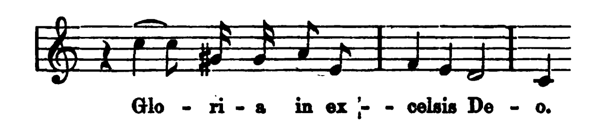
Die Arienform findet überhaupt hier keine Pflege mehr; das „*Qui Mariam absolvisti*" ist ganz liedmässig gehalten, und beeinflusst augenscheinlich auch die specifische Auffassung des „*Confutatis maledictis*"; man merkt, dass der Meister keine rechte Vorstellung von den Höllenqualen gewinnt. Das ganze „*Offertorium*" ist mehr polyphon gehalten, doch nach keiner Seite hervorragend. Das „*Pleni sunt coeli*" im „*Sanctus*" dagegen erscheint als der interessanteste Satz des ganzen Requiems namentlich auch dadurch, dass die Instrumentation sich hier etwas über die bisher ziemlich ausschliesslich skizzenhafte Ausführung erhebt. Auch das „*Agnus Dei*" ist fein und interessant in der Conception, wenn auch wiederum skizzenhaft in der Ausführung; und so scheint es fast, als ob uns hier ein noch unfertiges Werk vorläge. Namentlich

in der Instrumentation ist manches nur angedeutet, was der Meister später gewiss noch vervollständigt hätte, wie dann auch manches unter seiner bessernden Hand wol überhaupt eine etwas andere Fassung erhalten hätte. Immerhin aber gewährt es hohes Interesse zu beobachten, wie der Meister seinen, unter den glänzendsten und charaktervollsten Eindrücken, unter dem mächtigen Wogen und Ueberfluthen seines Innern, an den prächtigsten Bildern seiner Phantasie erzeugten Kunststyl abschwächt und vereinfacht, um ihn dem Dienst religiöser Empfindung zu weihen.

Für die Messe reicht diese keusche Rückhaltung noch nicht aus. Schumann fühlte dies augenscheinlich selbst; er hat hier viel entschiedener den polyphonen Vocalstyl festgehalten, als in irgend einem andern seiner Werke; freilich nicht mit der Consequenz, welche seine Musik vollständig über die, nur decorative Bedeutung, zu höherer ethischer erhoben hätte. Daran hindert ihn vor allem seine Thematik. Bei den alten grossen Meistern treibt diese vorwaltend aus Idee und Stimmung hervor, für welche das Wort nur ein dürftiger, umschreibender Ausdruck ist, und indem sie dann diese Themen unter dem speciellen Einfluss jener Ideen und Stimmungen verarbeiten, fügen sich die Motive zu dem grossen, einheitlichen Bau zusammen, in welchem die Ideen fassbar Gestaltung gewinnen. Treu dem Geiste seiner Richtung knüpft Schumann auch hier seine Thematik eng an's Wort; seine Themen erscheinen auch hier vielmehr declamiert als gesungen, und die Möglichkeit einer Verarbeitung im Sinne und Geiste jener grossartigen Anschauung, wie bei den ältern Meistern bis Beethoven, wird dadurch mindestens erschwert, wenn nicht geradezu unmöglich. Themen wie:
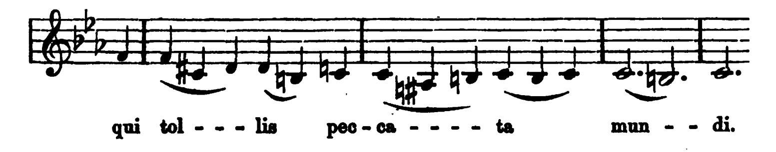


sind nicht nur zu spröde, sondern auch trotz ihrer wenig rühmenswerthen bunten Rhythmik, zu dürftig für eine weitere Bearbeitung. Der ganze erste Satz gewinnt unser Interesse nur durch seine weiche harmonische Führung. Auch im „*Gloria*" wird die bunte Rhythmik meist durch die Declamation bedingt:



Die harmonisch äusserst wirksame Verarbeitung ist nicht vermögend, dem Satz den Glanz zu geben, den der Meister hier erstrebte. Tief empfunden erscheinen dagegen die Mittelsätze: „*et in terra pax*" und „*Laudamus te*", wie das „*Gratias*". Ueberall, wo mehr allgemein menschliches Empfinden darzustellen und zu gestalten ist, bewegt sich Schumann auf seinem eigensten Gebiet, und es ist nur zu bedauern, dass er diese Momente nicht noch tiefer fasste und weiter ausführte, ebenso wie die nachfolgenden einzelnen Versetten, vom *Domine Deus, Rex coelestis* bis zum *Quoniam*, von denen namentlich das „*miserere nobis*" den echt frommen und doch individuell belebten Ausdruck findet. Dabei sind einzelne ganz kirchlich volksthümlich gehalten, so dass hier der Meister unstreitig sich mitten hinein dachte in die betende Gemeinde, wie er überhaupt diesen Satz namentlich mehr decorativ erfasste. Das „*Quoniam*" dagegen ist ganz gewöhnlich gehalten bis zum „*cum sancto Spiritu*", das dadurch wenigstens äusserlich belebt wird, dass es einen *Cantus firmus* erhält, der bei seiner Wiederkehr, die immer nach einem chorisch gehaltenen „*Amen*" erfolgt, von einer, dann von zwei und endlich von drei Stimmen contrapunktiert und am Schluss mehrstimmig verarbeitet wird. Mit grösserer Sorgfalt ist das „*Credo*" behandelt. Schon die Thematik ist fast durchweg ganz im Sinne des alten Dogma und des alten Styls gehalten. Selbst die mildere Anschauung Bachs ist hier dem jüngern Meister fremd; nur in der eben so gewaltigen Harmonik eifert er jenem nach; und wenn auch Schumann die Motive nicht mit der Consequenz der ältern Meister festhält, so

versucht er doch hier ihre Verarbeitung überall im Sinne und Geist derselben. Aeusserst anziehend ist das „*Et in carnatus est*" und das „*Crucifixus*" gehalten; der Meister begnügt sich in wundervollen Accorden über die ganze Stelle ein mystisches Dunkel zu breiten, aus welchem dann das „*Et resurrexit*" mit um so grösserer Frische und Klarheit heraustritt. Ein Satz von grosser Lieblichkeit ist dann das Offertorium für Orgel und obligates Violoncello. Das „*Sanctus*" ist ganz Klang. Singstimmen, Blas- und ein Theil der Streichinstrumente halten langgezogene Accorde, und die ersten Geigen und Celli's führen dazu einen *Cantus firmus* aus, so dass man meint, in Schumanns Phantasie wäre ein altes Bild lebendig geworden, auf welchem die himmlischen Heerschaaren, in Wolken eingehüllt, das „*Sanctus*" anstimmen. Aus dieser Stimmung tritt das „*Pleni sunt coeli*" in seiner derben, rein declamatorischen Fassung etwas gewaltsam heraus, und weder das „*Osanna in excelsis*" noch selbst das „*Benedictus qui venit*" vermögen uns wieder in sie zurück zu versetzen. Erst das „*O salutaris hostias*", im Tone der priesterlichen Verkündigung gehalten, leitet uns wieder zurück zum „*Sanctus*", dem dann ein reich belebtes und fein gefügtes „*Amen*" folgt.

Auch der letzte Satz, das „*Agnus Dei*", zeigt, dass der Meister recht wol im Stande gewesen wäre, auch den Kirchenstyl im Licht der neuen Richtung zu zeigen, wenn ihm ein günstigeres Geschick vergönnt hätte, mit seiner vollen, ungeschwächten Schaffens- und Gestaltungskraft ihm sich zuzuwenden. Wol ist der Contrapunkt, namentlich in seiner Fassung als Begleitungsfigur im Alt:



mehr instrumental als vocal gedacht, aber aus dem Ganzen spricht ein so reiches und doch religiös verklärtes Empfinden zu uns, dass wir hier den Weg zur Verschmelzung der beiden erwähnten

Style gefunden erkennen. Es ist echt romantisches Empfinden, das in religiöser Zerknirschung um Erbarmen, um Frieden fleht.

So sehen wir auch hier wieder bestätigt, was wir als das Charakteristische dieser Periode erkannten, dass des Meisters Phantasie nicht mehr stark genug war, zu formen und zu bilden; er würde uns sonst in dieser Messe jene stille Gemeinde der Frommen, jene unsichtbare Kirche aufgerichtet haben, nach welcher auch die Romantiker des vorigen Jahrhunderts suchten — und dass auch sein Empfinden nicht mehr glühend und gewaltig genug war, die Formen des ältern Kirchenstyls zu beseelen und zu erneuern, zu Trägern der modernen christlichen Weltanschauung.

Von den Schöpfungen der letzten Lebensjahre des Meisters interessiert uns besonders die 1853 componierte Ouvertüre zu Faust, mit der ein Werk dann beendet war, welches wir noch speciell betrachten müssen.

Die „*Fest-Ouvertüre*" (Op. 123), „*Sieben Fughetten für Piano*" (Op. 120), die „*Sonatinen*" (Op. 118), wie die „*Phantasie für Violine*" (Op. 131), oder das „*Concert Allegro*" (Op. 134), und „*Kinderball*" (Op. 130), die „*Mährchenerzählungen: Vier Stücke für Clarinette, Viola und Pianoforte*" (Op. 132), die „*Gesänge Op. 114 und 133*", wie die „*Romanze für Violoncell*", welche neben den Harmonisierungen der 6 Violinsonaten von Bach, 1853 und 1854 entstanden, würden uns nur zu Wiederholungen veranlassen, da sie genau dem entsprechen, was wir über die gleichen Arbeiten dieser Periode bereits darlegen konnten.

Die Musik zu Scenen aus Goethe's „*Faust*" dagegen ist noch ein Ereigniss, das unsere vollste Beachtung verdient. In jener Zeit der Reife (1844) begonnen, hat Schumann sie in verschiedenen Jahren (1847, 1848, 1850 und 1854) beendet, und obwol theilweis in Leipzig, Dresden und Weimar, am hundertjährigen Geburtstage Goethe's (1849 am 29. August) aufgeführt, ist sie doch erst nach des Meisters Heimgange veröffentlicht worden.

Zur ganzen Tragödie steht die Musik Schumanns nicht so eng in Beziehung, wie die des Fürsten Radziwill oder die von Lindpaintner. Goethe fordert die Mitwirkung der Schwesterkunst

von vorn herein. Wenn auch die Lieder Gretchens nicht nothwendig gesungen werden müssen, so ist doch an vielen Stellen die breiteste Anwendung, namentlich von Vocalchören gefordert. Schumann nimmt hierauf keine Rücksicht; er componiert nur, was ihn speciell anregt, und darunter manches, was von Goethe durchaus nicht für eine musikalische Behandlung bestimmt ist, wie No. 1. „*Scene im Garten*", den Monolog Faust's: „*Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig*" und „*Faust's Tod*".

Wenn jene „*Scene im Garten*" überhaupt componiert werden sollte, was durch nichts eigentlich begründet und geboten erscheint, so war das kaum anders möglich als in der von Schumann angewandten Weise. Er hält die dialogische Redeweise ganz entschieden fest, und unterstützt die Declamation nur durch die schärfern musikalischen Accente und zwar mit der Süsse und Mannichfaltigkeit, wie in seinen reifsten Werken, so dass dadurch schon der Ausdruck der Stimmung, das Schweben zwischen naiver Unschuld und hervorbrechender Sinnlichkeit wesentlich erhöht wird. Die Orchesterbegleitung verbindet alle diese Momente durch eine stetige Entwickelung; ausserordentlich weich gehalten, steigert sie namentlich den Ausdruck des überquellenden Gefühls. Schumann declamiert hier wieder äusserst fein abgestuft; zwar erscheinen die Accente etwas bunt an einander gereiht, aber in der fester gefügten Begleitung finden sie den einigenden Moment, und aus der Wechselwirkung beider entsteht jenes Schweben zwischen hervorbrechender und zurückgedrängter sinnlicher Glut.

Weit weniger angemessen ist diese Weise der musikalischen Behandlung bei dem Gesange Gretchens vor dem Bilde der *Mater dolorosa.* Hier hat der Dichter für die verzweifelnde Angst Gretchens eine so entsprechend künstlerische, dichterische Form gefunden, dass der Componist sich nicht nur darauf beschränken durfte, dem Text die einzelnen Gefühlsaccente abzulauschen und sie musikalisch zu erhöhen und festzusetzen, sondern er musste auch jenes Versgefüge musikalisch darstellen, wie das Schubert in seiner leider nur Fragment gebliebenen Composition dieses Gesanges thut. (*Nachgelassene musikalische Dichtungen, Lief. 29.*) Schumann hält sich auch hier vorwiegend an den

Wortausdruck, so dass dieser in ergreifendster Weise musikalisch erhöht wird, aber nicht eigentlich in künstlerischer Vollendung.

Die „*Scene im Dom*" (bei Schumann No. 3) hat Schubert gleichfalls componiert (*Nachgelassene musikalische Dichtungen, Lief. 20*) und entschieden wiederum mehr im Charakter der Dichtung als Schumann. So fasst Schubert den „Bösen Geist" nicht eigentlich persönlich, sondern mehr als „Stimme des Gewissens", als „die Gedanken, die in Gretchen herüber und hinüber gehen und die sie nicht loswerden kann". Schumann personificiert den bösen Geist und stellt ihn in lebendiger Wechselrede mit Gretchen wirklich dar. Dadurch gewinnt er ein gestaltenreiches charakteristisches Tongemälde, das noch durch die weitere instrumentale Ausführung und durch die reichere Ausstattung des, vom vierstimmigen, nicht nur wie bei Schubert einstimmigen Chor ausgeführten: „*Dies irae*" machtvoller wird. Allein dem Charakter der Dichtung, namentlich so weit Gretchen den Mittelpunkt bildet, dürfte doch jene Bearbeitung von Schubert mehr entsprechen. Auch dass Schubert das von Schumann componierte: „*Nachbarin, euer Fläschchen*" wegliess, ist nur zu loben.

Meisterhaft ausgeführt ist No. 4: „*Sonnenaufgang*" bis zu dem Monolog Faust's: „*Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig*". Die musikalische Umdichtung des Gesanges *Ariels* und die Darstellung des schwebenden Kreises der Geister ist Schumann ebenfalls ganz vortrefflich gelungen. Hier ist alles üppig hervorquellend und doch auch so nebelschleierumhüllt, wie es eben nur Schumann zu gestalten vermochte. Jenem Monologe aber einen musikalisch zu formenden ethischen Inhalt abzugewinnen, gelang auch ihm nicht; er declamiert ihn in jener phrasenhaft melodischen Weise, die leicht und früh ermüdet.

Auch die nächste Nummer (No. 5: „*Mitternacht*") verliert durch die Behandlung des wenig musikalischen Dialogs an Interesse. Der Gesang der vier grauen Weiber ist wieder, wenn auch nicht gerade tief durchdacht, doch äusserst charakteristisch gehalten; seine Wirkung aber wird durch die folgende Rede und Gegenrede Faust's und der „*Sorge*" wesentlich abgeschwächt.

Durchaus charakteristisch ist die folgende Nummer (6: „*Faust's*

Tod"). Hier verbindet die Begleitung wieder, wie in den besten derartigen Werken, die einzelnen, mehr declamierten Partien zu einheitlichem Zuge. Der Gesang der Lemuren und ihre Arbeit bot wieder das günstigste Terrain für Schumann's schöpferische Kraft; den Tod Faust's begleitete er mit einer erschütternden Musik.

Die bedeutendsten Nummern enthält die dritte Abtheilung. Hier ist alles mehr decorativ gehalten und die luftige körperlose Welt des Geisterreichs, in welchem dieser Theil spielt, findet in der Musik die treuste Darstellung. Sie wird uns gleich im ersten Chor der heiligen Anachoreten durch Schumanns Musik lebendig gegenwärtig gemacht; ihre Anschauung beherrscht die ganze weitere Entwickelung. So wird der folgende Gesang des *„Pater ecstaticus"* (Tenor-Solo) zumeist durch die Vorstellung des Auf- und Abschwebens bedingt. Sie erzeugt in der Phantasie des Tondichters eine dem entsprechende Begleitungsfigur, die dann instrumental sich zu einem Tonsatz ausbreitet, zu welcher der Gesang nur als charakteristische Recitation hinzutritt. Ihre rhythmische Gleichmässigkeit wird weniger durch das Metrum der Textesworte, als durch diese Begleitungsfigur bedingt. Jene rhythmische Monotonie war leicht zu beseitigen, wenn Schumann das Versgefüge so treu nachbildete, wie im Gesange des *„Pater profundus"* (No. 3: Bass-Solo), des *„Pater Seraphicus"* (Bariton) und selbst im Chor der seligen Knaben, der in den Gesang jener einstimmt. Namentlich der letztere ist äusserst naiv und herzgewinnend gehalten. Auch die folgende Nummer ist organisch festgefügt; doch wird sie in einzelnen Partien, wie gleich im ersten Chor aus ihrer idealen Sphäre etwas herabgedrückt. Jedenfalls musste hier die Begleitung mehr in Figurenwerk aufgelöst werden und nicht vorwiegend accordisch gehalten sein. Auch die Triolenbewegung, welche der Chor dann anschlägt, vermag uns nicht vollständig wieder auf den luftigen Schauplatz zurück zu versetzen. Erst der Gesang des *„Doctor Marianus"* (Bariton No. 5) führt uns zurück; die Chöre der Engel in der folgenden Nummer (6) stammen wieder ganz aus jenen lichten Höhen, und sie gewinnen zugleich die naive Innigkeit alter Marienlieder, der gegenüber das:

„*Neige, neige*" der Büsserin (Gretchen) etwas sehr gesucht und unnatürlich erscheint.

Den Schlusschor (*Chorus mysticus*) hat Schumann in zwei Bearbeitungen hinterlassen, von denen wir der ersten den Vorzug geben möchten, weil sie in ihrer gedrängteren Fassung uns mehr dem Charakter des Ganzen entspricht und namentlich zu dem grossartigen Anfang in näherer Beziehung zu stehen scheint, als die zweite Bearbeitung. Sie entspricht nach unserm Gefühl mehr den Anforderungen eines Hymnus, in welchen die ganze Welt einstimmen sollte.

Schumann schrieb nach alle dem seine Musik zu den einzelnen Scenen aus Faust nicht eigentlich in der Absicht, diese tiefsinnig zu interpretieren, was nur im beschränkten Sinne möglich ist, sondern sie zu illustrieren mit dem ganzen Apparat, den er sich hierzu selbst geschaffen hatte, und der allerdings dazu ausserordentlich geeignet ist. Ueberall wo er dem Gedanken als solchem näher tritt, wird er trocken recitierend. Daher ist auch die Ouvertüre keiner seiner übrigen gleichzustellen, am wenigsten der „*Manfred-Ouvertüre*", mit welcher sie ideell grosse Verwandtschaft hat. Dort fanden wir alle streitenden Elemente der Tragödie vereinigt; so dass ihr Zusammenhang mit dieser fest und sicher erkennbar ist. Die „*Faust-Ouvertüre*" ist nur wie ein Phantasiestück, in welchem das Ringen und Irren eines mächtigen Geistes äusserlich dargestellt ist; der endliche Sieg über die unheimlichen Gestalten, die nur wie Schemen und Schatten auftreten, ist ziemlich banal ausgedrückt. 1853 vermochte Schumann schon nicht mehr diesen Kampf in seinen einzelnen Momenten, die streitenden Gewalten in ihrer ganzen Grösse aufzufassen. Des Meisters künstlerische Mission war erfüllt; seine irdische sollte es auch nur zu bald werden.

Die Düsseldorfer Stellung, welche Schumann factisch am 24. October 1850, an welchem Tage er das erste Abonnements-Concert dirigierte, antrat, befriedigte ihn, wie aus einem Briefe vom 9. August 1851 hervorgeht, sehr, doch hatte er sie nur bis zum Herbst des Jahres 1853 inne. Wir vermögen nicht anzugeben, welche speciellen Gründe den „Verwaltungsausschuss des

Düsseldorfer Musikvereins" bewogen, unsern verdienten Meister plötzlich seiner Functionen als städtischer Musikdirector zu entheben. Sein Directionstalent war allerdings, wie das in seiner ganzen Individualität begründet ist, wenig entwickelt, und sein grosser Hang zur Schweigsamkeit liess diesen Mangel nur noch fühlbarer werden. Dazu kam, dass sich bereits 1851 wieder körperliche Leiden einstellten, die im nächsten Jahre einen immer beunruhigendern Charakter annahmen, so dass er schon seine Mitwirkung bei dem Düsseldorfer Musikfest, das im August stattfand, äusserst beschränken musste. Zwar erholte er sich unter der sorgsamsten Pflege wieder so weit, dass er auch seine amtlichen Functionen wieder verrichten konnte, allein verschiedene Symptome, wie Gehörstäuschungen, die schwindende Urtheilskraft, vor allem eine grosse nervöse Ueberreiztheit machten bei seinen Angehörigen und Freunden ernste Besorgnisse rege. Auf einer Reise, die er in Gemeinschaft mit seiner Gattin im November nach den Niederlanden unternahm, hatte er noch die grosse Freude zu sehen, wie seine Musik dort „beinahe heimischer geworden war, wie im Vaterlande". „In allen Städten," (schreibt er in einem Briefe vom 17. Januar 1854) „wurden wir mit Freuden, ja mit allen Ehren bewillkommt. Ueberall waren grosse Aufführungen der Symphonien, gerade der schwierigsten, der 2. und 3., im Haag auch mir die Rose vorbereitet."

Es sollten dies die letzten aussergewöhnlichen Freuden sein, die er genoss. Nach seiner Rückkehr ordnete er seine „Gesammelte Schriften" zum Druck und arbeitete an einer Sammlung aller auf Musik bezüglichen Aussprüche grosser Dichter und Denker. Doch sollte er diese nicht mehr vollenden. Wie bei Hoffmann gewannen auch in seiner Phantasie jene Gestalten, mit denen er einst gespielt hatte, eine unheimliche Gewalt über ihn auszuüben. Er hatte das Zauberwort, sie zu bannen, verloren, und so musste er ihrem wilden Reigen rettungslos verfallen. Bald fühlte er, seine endlichen Schranken vergessend, sich im Verkehr mit den Geistern der Abgeschiedenen. Schubert und Mendelssohn hatten, so meint er, ihm ein Thema gesandt, über das er auch nach Wasielewsky's Angabe, 5 Variationen schrieb. Seltener wurden

bald die lichten Momente, in denen er seinen traurigen Zustand erkannte, und die sorgsamste Pflege war nicht mehr im Stande, das schrecklichste Geschick von ihm abzuhalten. Am 27. Februar 1854 entfernte er sich aus dem engen Kreise der Familie und der anwesenden Freunde und suchte in den Wellen des Rheins seinem Dasein ein Ende zu machen. Er wurde zwar gerettet, aber nicht seiner Kunst oder seiner Familie wiedergegeben. Sein Zustand war ein so trostloser, dass er der Krankenheilanstalt des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn übergeben werden musste, und dass nur selten einzelnen Freunden der Zutritt zu ihm erlaubt war. Am 29. Juli 1856 verschied er im Arm der treuen Gattin. Seine sterblichen Ueberreste wurden am 31. Juli in Bonn unter der Theilnahme zahlreicher Freunde beerdigt. Ausser der Gattin beweinten seinen Tod sieben, meist unerwachsene Kinder: 3 Töchter und 4 Söhne.

Hatte auch Schumann während seines Lebens im Herzen des deutschen Volkes nicht so tief Wurzel gefasst, wie jener andere, wenige Jahre früher dahingeschiedene Meister, so war doch die Theilnahme an dem tragischen Geschick des wunderbaren Mannes eine allgemeine und tiefe. Die Zahl derer, welche wussten, was Schumann der Nation für köstliche Gaben dargebracht, welche wunderbare Schätze er ihr geschenkt hatte, war noch klein, aber überall erweckte die Trauerkunde die Klage um einen grossen Todten.

Am 21. Februar 1871 haben seine zahlreichen Verehrer in Leipzig an dem Hause, in welchem Schumann in den Jahren 1840—44 wohnte — Inselstrasse 5 — eine Marmortafel anbringen lassen mit der Inschrift in goldenen Buchstaben:

„Hier wohnten Robert und Clara Schumann 1840—1844.“

Achtes Kapitel.

Schumanns kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung.

Wir haben uns bisher vorwiegend mit des Meisters eigener Entwickelung beschäftigt. Wenn wir auch dabei wiederholt auf die näheren oder entfernteren Beziehungen derselben zur allgemeinen Kunstentwickelung hinweisen mussten, so geschah dies doch immer nur mit Rücksicht auf die individuelle Entwickelung Schumanns. Die Bedeutung, welche das einzelne Kunstwerk innerhalb dieser gewinnt, festzusetzen, galt uns immer als Hauptziel. Jetzt bleibt noch übrig die Stellung, welche Schumann durch seine gesammte Wirksamkeit innerhalb der allgemeinen Kunstentwickelung gewann, etwas näher zu betrachten.

Die Bedeutung des schaffenden Künstlers ist eine doppelte: er bereichert die Kunstschätze der Nation durch eine Reihe eigener vollendeter Kunstwerke und wirkt zugleich fördernd auf die Kultur- und Kunstentwickelung der Völker. Beide Seiten der künstlerischen Wirksamkeit stehen nicht in so engem Zusammenhange, als es auf den ersten Moment erscheint. Nur für die Kulturentwickelung werden die monumentalen Kunstwerke ausschliesslich fördernd. Die Kunstentwickelung hat viel häufiger an die weniger bedeutenden Kunstwerke vergangener Perioden angeknüpft, um sie im Sinne und Geiste einer bestimmten Richtung weiter zu führen.

So bezeichnen die höchsten Kunstwerke Bachs die Vollendung des künstlichen alten Contrapunkts und der durch ihn beherrschten Richtung; in seinen weniger bedeutenden Instrumentalwerken, in den Phantasien, Suiten und Sonaten wird jener neue Kunststyl angeregt, der in Haydn, Mozart und Beethoven erst seine Vollendung findet. Diesen drei jüngern Meistern wurde nicht das monumentale

Kunstwerk des Altmeisters deutscher Kunst Ausgangspunkt für ihre eigene Thätigkeit, sondern jenes, in welchem er die neue Richtung nur andeutete und anregte. Die letzten Werke Beethovens veranlassen dann jene Isolierung der subjectiven Stimmung, welche in Schubert, Mendelssohn und Schumann zu höchster Blüte emportreibt. An die engeren Formen des Liedes und der Bagatelle anschliessend, fanden sie Inhalt und Form der Tonkunst unserer Tage.

Es erscheint daher geboten, beide, das Product des künstlerischen Schaffens und seine specielle Bedeutung für die Kunstentwickelung, gesondert zu betrachten. Der Tonkünstler gewinnt endlich auch noch als ausübender Künstler, als Virtuos, Dirigent oder Lehrer, oder indem er mit Wort und Schrift Ziele und Plane und die ewigen Gestaltungsgesetze seiner Kunst festzustellen versucht, Bedeutung. Auch in Bezug hierauf müssen wir Schumanns Wirken noch einer Betrachtung unterziehen.

Die Zahl der wirklich monumentalen, für alle Zeiten gültigen Kunstwerke, die Schumanns Namen auch den kommenden Geschlechtern überliefern werden, ist nicht gross; sie konnte, bei seiner eigenthümlichen Entwickelung, kaum eine grössere sein. Nicht der Inhalt, sondern die künstlerische Form ist die wesentlichste Bedingung für ein Kunstwerk, das seine Zeit überdauern soll. Jener ist wandelbar, von Geschlecht zu Geschlecht wechselnd; nur diese bleibt ewig dieselbe und ist daher auch künftigen Zeiten in ihrer Neu- und Umgestaltung verständlich. Wir vermögen noch den, alle Form überwuchernden Inhalt vieler Tonstücke von Schubert und Schumann vollständig zu erkennen, weil er in uns noch lebendig wiederklingt; kommenden Zeiten mit veränderter Gefühlsströmung wird er verschlossen bleiben, weil er nicht allgemein verständliche Form gewonnen hat. Aus dem ganz gleichen Grunde fehlt uns z. B. auch das Verständniss für die erhaltenen Proben der Prosen- und Sequenzen-Melodien — oder der Melodien des Minnegesanges, während uns die Volkslieder der vergangenen Jahrhunderte trotz ihrer andern Gefühlsweise ausserordentlich fassbar und verständlich werden. Die Kirchenmusik des Reformationszeitalters ergreift uns viel unmittelbarer und gewaltiger, als auch die bedeutendsten Werke der römischen Schule; und doch lebt in beiden dieselbe

Glut weltlicher oder religiöser Empfindung: aber diese gewinnt nach der einen Richtung präcisern Ausdruck als nach der andern.

Wirklich monumentale Bedeutung werden daher auch nur die Werke Schumanns gewinnen, in denen er eine bedeutsame poetische Idee anschaulich zu formen verstand. Die Werke der ersten Periode, in der er nach dieser formellen Gestaltung noch suchte, und die zu ihrem Verständniss die Bekanntschaft mit allen den Voraussetzungen, unter denen sie entstanden sind, erfordern, und diejenigen der letzten Periode, in welcher er sie verfehlte oder auch geflissentlich vermied, haben nur für seine eigene Entwickelung Bedeutung, kaum noch für seine Zeit, die sie nur versteht, weil ihr die Anschauungen, unter denen sie entstanden, noch bekannt und begreiflich sind. Die ersten Werke Schumanns erschienen uns mehr als Studien, durch die er den, zur Darlegung seiner eigenen Individualität nothwendigen Styl schuf. Wir sahen, wie dieser nicht leicht aus den Stylarten vergangener Jahrhunderte zu entwickeln war, und wie Schubert und zum Theil Chopin und Paganini nur die hierzu nöthige Anregung und Anleitung gaben. Den Hauptfactor bildete immer jener neue Inhalt selbst, unter dessen zwingenden Einfluss Schumann sich daher früh stellt. Um diesen vollständig zu erfassen, versucht er ihn schon an bestimmten äussern oder innern Vorgängen zu verdichten; er concentriert seine Phantasie an ganz bestimmten Gestalten und Bildern, um sie so klarer anzuschauen und unter ihrer Herrschaft schafft er dann Tonstücke, in welchen sich die Bilder seiner Phantasie wiederspiegeln; in denen Züge seines Seelenlebens musikalisch dargestellt erscheinen. Hierdurch tritt er in eine oppositionelle Stellung zu der Praxis seiner Zeit, die gleichfalls seinen Werken sich aufprägt, und so entstehen eine Reihe Compositionen, die wir oppositionelle nannten, und von denen natürlich nur eine ganz kleine Zahl bleibende Bedeutung gewinnen konnte. Die andern werden nothwendiger Weise an Bedeutung verlieren, nicht weil sie unreife Jugendwerke sind, sondern weil sie sich nicht selbst aussprechen in höchster Deutlichkeit, nicht ohne alle, ausser ihnen liegende Voraussetzungen verständlich sind.

Um die *Papillons*, die *Intermezzi* und *Impromptus*, die *Davidsbündlertänze* und den *Carneval* vollständig zu verstehen, um

sie in ihrer Eigenart zu erfassen, mussten wir uns der äussern oder innern Vorgänge, durch welche sie erzeugt sind, vorher vollständig bewusst werden, und es ist nothwendig, dass uns der Componist, durch ausserhalb des eigentlichen Tonsatzes liegende Andeutungen dabei unterstützt. Selbst aber auch dann wird es nur uns noch möglich, vollständig den Ideen des Componisten zu folgen, weil diese den leitenden und wesentlichen unseres Lebens angehören. Einer Zeit, in welcher diese verändert erscheinen, wird auch dies schon schwerer, wenn nicht geradezu unmöglich werden. Anders schon verhält es sich mit den Sonaten dieser Periode und mit den „*Phantasiestücken*", die durch denselben Prozess nur angeregt, nicht aber ausschliesslich beeinflusst sind; die objectiv gefundene musikalische Form hat hier schon das Bild in der Phantasie so musikalisch verdichtet, dass von jener Reflexion, durch welche es entstand, nur wenig in die musikalische Darstellung übergieng: so dass es sich vollständig musikalisch ausspricht in selbstverständlicher Deutlichkeit. In den Sonaten ist dies noch weniger der Fall. Hier überwiegt jener, durch die Reflexion geordnete und verdichtete poetische Inhalt noch die Form, so dass wir wenigstens der Erinnerung an jenen Gestaltungsprozess noch bedürfen, um ein volles Verständniss zu gewinnen. Erst in den „*Phantasiestücken*", den „*Kinderscenen*", der „*Kreisleriana*" und den verwandten Werken dieser Periode fanden wir die Tonstücke von bleibendem Werthe aus der ersten Entwickelungsphase unsers Meisters. Sie sind nicht weniger voll des blühendsten, buntesten, romantischen Lebens, aber dies stellt sich uns in vollständig geschlossener, innerlich und äusserlich abgerundeter Form dar. Diese ist nicht, wie noch in den meisten früheren und manchen späteren Werken erst durch den speciellen Inhalt verständlich und gerechtfertigt, sondern sie vermittelt uns diesen vielmehr ausschliesslich, weil sie nur als Verkörperung desselben erscheint. Sie erwächst nicht nur unter der Herrschaft eines bestimmten Inhalts, sondern zugleich auch unter der zwingenden Gewalt der Idee der Form. Dort in den ersten Werken wird die specielle Form oder Unform nur angeregt durch einen Inhalt, so dass dieser selbst nicht eigentlich in ihr verkörpert ist. Jetzt macht er sich die Form dienstbar, so dass sie zu seinem Träger

und Verkünder wird. Dort musste nothwendig ein gut Theil vom Inhalt zurückbleiben, das der ausserhalb des Kunstwerks liegenden Interpretation zu ergänzen anheimfällt; in diesen letztern Werken dagegen gewinnt er vollkommen erschöpfende Gestaltung, so dass er sich selbst vollkommen verständlich ausspricht. Nur so gewinnt das Kunstwerk eine höhere, als nur zeitliche Bedeutung; nur so erhält es bleibenden Werth für alle Zeiten.

Bedeutsamer mussten weiterhin die Werke Schumanns werden, in denen er sich den fremden, überlieferten Formen zuwandte, um sie mit neuem Gehalt zu erfüllen und dadurch zu erneuern. Wir werden nicht nöthig haben, noch einmal die köstlichen Gaben aufzuzählen, mit denen Schumann den Liederschatz des deutschen Volkes bereicherte. Wir haben ausführlich nachzuweisen versucht, wie er den deutschen Liederfrühling, der auf's Neue in Heinrich Heine, Friedrich Rückert, Joseph v. Eichendorff, Justinus Kerner, Nicolaus Lenau, Adalbert v. Chamisso, Robert Reinick, Emanuel Geibel u. A. emporblühte, auch musikalisch zur Blüte und zur Reife brachte. Wir wiesen nach, wie er erst den ganzen Heine erfasste, um ihn musikalisch wieder zu dichten; wie er das reiche, innere Leben dieses Dichters mit den erschütterndsten Gefühlsaccenten darstellte; wie er der farbenreichen, mährchenhaften Welt, aus welcher Eichendorffs Lied stammt, erst Form und Klang gab; wie er für Rückerts Liederfrühling oder für Chamisso's Frauenliebe und Leben nicht minder berückende Weisen fand, als für die mehr realistischen Anschauungen Reinicks oder Burns. Alle diese Lieder werden nie verklingen, so lange überhaupt deutsches Lied und deutscher Sang noch nicht erstorben ist. Es sind das eben Schätze, die kein zweites Volk aufzuweisen hat, und sie sind so unvergänglich, dass noch nach Jahrhunderten die Völker sich an ihrer unverwelkten Frische ergötzen und erheben werden. Diese Lieder allein wären hinreichend, Schumanns Namen für alle Zeiten an die kommenden Geschlechter zu überliefern.

Wie er ferner auch dem Chorgesange neue Elemente zuführte und in einzelnen Chorliedern echt künstlerisch verwerthete; wie er auch einzelne Balladen für alle Zeiten mustergültig hinstellte, wurde

gleichfalls von uns nachgewiesen. Nicht der tiefe, uns wundersam ergreifende Gefühls- und Gemüthsinhalt giebt diesen Werken ihre hohe, unvergängliche Bedeutung, sondern die Vollendung der Form, welche der Meister in diesen Werken erreicht hat, und sie wird die ganze Süsse dieses Liederfrühlings auch kommenden Geschlechtern überliefern, denen der Inhalt nicht mehr so unmittelbar gegenwärtig sein dürfte als uns. Das aber ist die höchste Mission der Kunst. Sie soll die Ideale ihrer Zeit nicht nur durch ihr künstlerisches Darstellungsmaterial **aussprechen**; denn so werden diese nur ihrer Zeit verständlich sein; sondern die Kunst soll sie in plastischen, ewig verständlichen Formen **darstellen**, so dass sie für alle Zeiten begreiflich fassbar werden. Diese Mission hat Schumann mit den besten seiner Lieder und Balladen vollständig erfüllt.

Sie hatten zugleich dem Meister den Weg geöffnet, zur gleich unvergänglichen formellen Gestaltung des Instrumentalen, so dass er auch hier jetzt Werke schuf von monumentaler Bedeutung.

Jetzt erst hatte er gelernt, unter dem ordnenden und einigenden Einfluss einer bestimmten Form zu arbeiten. Indem er seine Phantasie nicht nur dem belebenden Einfluss seiner romantischen Ideale, sondern zugleich der zügelnden und bildenden Gewalt der Form der Sonate und Symphonie unterwirft, gewinnt er auch hier die ewig giltige Darstellung eines bestimmten Zuges romantischen Lebens. Wir fanden seine Symphonien, namentlich die C-dur- und B-dur-Symphonie so reich erfüllt mit diesem, wie nur die blühendsten und blendendsten Erzeugnisse seiner früheren Periode, aber zugleich auch so formell gefestigt, dass wir nur diese formelle Gestaltung zu betrachten und zu zerlegen hatten, um den Inhalt vollständig zu erfassen. In der Es-dur-Symphonie fanden wir dann insofern noch einen Fortschritt, als der Meister sich hier wieder mehr der realen Welt zuwendet; diese unter dem blendenden Schimmer romantischer Verklärung betrachtet, und dass hiermit ein neuer Weg für die Weiterentwickelung der Symphonie gefunden ist.

Unter ganz gleichen Gesichtspunkten konnten wir dann seine Kammermusik betrachten. Das Es-dur-Quintett, wie das Es-dur-Quartett, die Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell, die

Sonaten für Pianoforte und Violine enthalten eine ganze Reihe von bedeutsamen Zügen seiner romantisch verklärten Innerlichkeit, in durchaus objectiver, allgemein verständlicher Form, so dass auch sie durch alle weiter noch erfolgenden Umgestaltungen und Erweiterungen der Kunstentwickelung bleibenden Werth behalten werden.

Nur weil der Meister nicht in demselben Maasse verstand, sich den Anforderungen der dramatischen Formen zu unterwerfen, vermochte er nicht auch auf diesem Gebiet gleich Vollendetes zu leisten. Selbst sein bedeutendstes Werk dieser Gattung: „*Das Paradies und die Peri*" konnten wir nicht als durchweg vortrefflich anerkennen, weil hier vielfach die Idee dramatischer Form subjectivem Gefallen geopfert wird. In der Musik zu Byron's „*Manfred*" tritt dieser Mangel zum Theil noch klarer hervor, und in der Oper „*Genoveva*" hindert er die dramatische Entwickelung vollständig. Der Meister entwickelt hier nur noch psychologisch — kaum andeutungsweise dramatisch. —

Damit aber sind wir jener andern Seite der Bedeutung Schumanns näher getreten. Mit diesen Werken erhöht er sie nicht mehr; er wird nur noch anregend für die Weiterentwickelung der ganzen Richtung.

Ehe wir uns zum Nachweise dieser neuen Anschauung wenden, müssen wir noch daran erinnern, dass wir auch die *Ouvertüren* zu jenen dramatischen Werken, wie das *Clavierconcert* und eine Reihe anderer Clavierwerke dieser Periode gleichfalls als formvollendet anerkannten, dass auch sie mithin fernen Geschlechtern noch künstlerischen Genuss bereiten und Kunde geben werden, von dem Empfinden und den künstlerischen Idealen unserer Tage.

Die Zahl der monumentalen Werke Schumanns ist nach alle dem verhältnissmässig klein; aber diese stehen auch dicht neben allem, was je Vortreffliches geschaffen worden ist. Man braucht mit den in ihnen verkörperten Idealen nicht übereinzustimmen; man kann die durch Bach, Haendel, Beethoven oder die anderer bedeutender Meister gestalteten höher stellen, aber die künstlerische Gestaltung selbst wird man anerkennen müssen, und diese ist immer die letzte und höchste Bedingung für den künstlerischen Werth des Kunstwerks.

Die grosse Bedeutung Schumanns für die allgemeine Kunstentwickelung ergiebt sich nach alle dem von selbst.

Mit jenen Werken seiner frühesten künstlerischen Thätigkeit führte er der Tonkunst nicht nur neue Objecte, sondern auch die entsprechenden Formen für ihre Darstellung zu. In unablässigem Ringen befruchtete er seine Phantasie zur Erzeugung immer neuer, glänzender Bilder; holte er aus dem verborgensten Schacht der Seele immer neue Schätze des Gemüthes und Herzens, und in unablässiger Arbeit suchte er den innersten Organismus des Darstellungsmaterials zu erfassen, um jenen dann klingende Form zu geben. Nachdem er diese in einzelnen Werken gefunden, versucht er dann mit dem neuen Geiste auch die alten Formen zu durchdringen und zu erneuen. So schuf er seine reifsten Werke, mit denen er nicht nur den Kunstschatz der Nation bereicherte, sondern auch zeigte, wie die, in Beethovens letzten Werken angeregte Richtung zur wahren Förderung der Kunst weiter zu führen ist.

Er bewies damit, dass es nicht Aufgabe der Kunst sein kann, den lyrischen Ausdruck bis ins Unbestimmte zu erweitern und immer mehr verfeinert zuzuspitzen; sondern vielmehr den auf diesem Wege gewonnenen grössern Reichthum lyrischer Darstellungsmittel den grösseren Formen zu vermitteln.

Wir sahen, dass er selbst die streng contrapunktischen Formen fleissig übt, um auch ihnen den neuen Inhalt aufzunöthigen. Dies gelang ihm vollständig in den instrumentalen Werken dieser Gattung. Die vocalen wurzeln noch zu tief in der neuen Richtung, welche auf die Declamation des Worts sich zu einseitig stützt. Wir fanden, dass nur gesungene, und nicht nackt recitierte Themen die entsprechenden für den polyphonen Vocalstyl sind. Die Themen müssen auch ohne das Wort sich aussprechen in höchster Deutlichkeit, nur so gestatten sie eine Verarbeitung im Sinne der vocalen Polyphonie. Schumann ist von dieser Anschauung zu wenig durchdrungen. Er declamiert seine Themen ganz in der Weise wie seine Lieder; sie lassen sich daher nur schwer verarbeiten und nicht zu so gewaltigen Tonstücken, wie sie namentlich die *Messe* und das *Requiem* erfordern. In beiden Werken erscheint uns da-

her der Weg, wie die Mittel der neuen Richtung auch der religiösen Musik vermittelt werden können, nur angedeutet. Dem nachgebornen Künstler ist es überlassen, ihn nach der angegebenen Weise weiter zu verfolgen. Er wird zunächst seine Thematik nicht an das Wort knüpfen müssen, sondern nur an die, in demselben Begriff gewordene Idee und je weiter und klangvoller er sie zu erfassen vermögen wird, desto leichter wird ihm die Weitergestaltung mit Hülfe der Mittel der neuen Richtung werden. Treten diese so in den Dienst der heiligsten und höchsten Ideen, so wird und muss auch eine erneute Darstellung religiösen Gefühls in echt religiöser Kirchenmusik gefunden werden.

Nach dieser Seite scheinen überhaupt die unmittelbaren Nachfolger Schumanns ihre Aufgabe noch wenig erfasst zu haben.

Sie haben bisher viel weniger ihre Phantasie an seinem Geiste entzündet, als vielmehr seine Technik sich angeeignet und zu erweitern gesucht; diese aber fanden wir selbst bei Schumann schon oft weit mehr nur subjectiv gerechtfertigt, als durch den speciellen Inhalt. Die Vielstimmigkeit der Accorde und ihre weiten Lagen, die freie Einführung von Dissonanzen, namentlich der Nebenseptimen-Accorde, Nonen- und sogenannten Undecimen-Accorde, arabeskenartig gewundenes Figurenwerk, die Syncope und eine reiche Harmonik, diese charakteristischen Merkmale des Schumann'schen Styls treten in den Werken seiner Jünger, wie nie bei dem Meister, mehr um ihrer selbst willen auf. Bei ihm sollen sie nur den, sonst ganz natürlich erwachsenen Styl, wie wir wiederholt nachwiesen, individueller gestalten. Schumann wandte, in seinen reifsten Werken, seine reiche Harmonik nur dazu an, um den natürlichen, harmonischen Gestaltungsprocess, der allen Formen zu Grunde liegt, und dadurch diese selbst reicher auszustatten, und sie so zu Verkündern seines romantisch bewegten Innern zu machen. Er führt die Dissonanzen meist so frei ein, um über den Ausdruck den romantischen Schleier keuscher Rückhaltung zu breiten, während wieder die Syncope und das wunderbar verschlungene Figurenwerk dem glühend erregten, mächtig belebten Ausdruck dienen. Aber alles dies sind doch nur Einzelheiten, die den Ausdruck

illustrieren und charakteristischer gestalten sollen. Dieser selbst legt sich vor allem in der ergreifenden Weise der ältern Meister dar, und indem diese die Jünger Schumanns vernachlässigen, erscheint sein Styl bei ihnen reizlos, nicht selten dürr. Er ist nicht durch einen so lebendigen Inhalt erzeugt und bedingt, wie bei dem Meister, sondern durch kalte Abstraction gefunden. Hier erweist sich jene unfruchtbare Reflexion geschäftig, die sich nur auf äussere Technik bezieht und ihr Product ist ein künstliches Erzeugniss, ohne inneres Leben.

Nur durch seine reifen Werke wird Schumann anregend für die Weiterentwickelung der Kunst werden; nicht durch jene, in denen er die neue Technik noch sucht, und auch nicht durch die, in denen er mit ihr schon spielt. Wie er in jenen reifen Werken fortwährend bemüht ist, die gewonnenen neuen Mittel den grössern Formen zu vermitteln, so wird auch eine in seinem Sinne weiterstrebende Schule verfahren müssen. Sie wird nicht mehr nach neuen Formen suchen, sondern die alten, nach ewigen Gesetzen gewordenen zu erneuen und zu verjüngen versuchen müssen. Symphonie und Sonate, Oper und Oratorium werden so zu einer grössern und reichern Ausgestaltung gelangen und zugleich zu grösserer persönlicher Wahrheit. Dabei wird sie aber auch bedacht sein müssen, das Kunstwerk wieder mehr aus jener romantisch construierten Welt zurückzuführen auf realen Boden; wie das der Meister schon in der Es-dur-Symphonie selbst gethan hat. Sie wird diese reale Welt im Lichte dichterischer Verklärung anschauen können und dadurch auch die Oper zu neuer Blüte bringen, wenn sie namentlich versteht, den reichen lyrischen Ausdruck, der durch Schumann gewonnen ist, zu personificieren, und so den dramatischen Formen zu vermitteln.

Die Formen des verfeinerten, subjectiven Ausdrucks, das „*Lied*" und das „*Phantasiestück*", sind von Schumann selbst bis zu solcher Vollendung geführt worden, dass der an ihn anschliessenden Schule wenig zu thun übrig bleiben wird. Sie wird auch diese Formen noch weiter anbauen, wol schwerlich aber noch erweitern oder gar umgestalten können. Innerhalb der durch den Meister bestimmten Grenzen bieten auch diese Formen noch vollauf Raum zur

Entwickelung individuellen Lebens; aber dies wird sich kaum noch wirklich neu schaffend oder umgestaltend erweisen können, ohne die nach ewigen, unwandelbaren Gesetzen fest bestimmte Form zu verletzen. Wir mussten das an Schumann selbst erfahren. Wo er in seinen letzten derartigen Werken eine Neugestaltung dieser Formen versucht, verliert er sie so vollständig, dass wir sie noch weniger zu erkennen vermögen, als in jenen frühesten, in denen er sie zu gewinnen strebte. Diese Formen sind viel zu eng begrenzt, um für weitere Experimente noch Raum zu lassen; die individuelle Beseelung wird sie nur reicher ausgestattet erscheinen lassen, wie in Schumanns und der verwandten Meister besten Werken.

In dem Ausbau und der Erweiterung der objectiven Formen der *Sonate* und der *Kammermusik*, wie der Formen des Orchester- und des dramatischen Styls findet die Schule dagegen noch ein weites Feld für ihre Thätigkeit. Hier hat Schumann die weitere Entwickelung so bestimmt vorgezeichnet, dass seine Jünger in seinem Geiste fortarbeitend noch Grosses leisten können, wenn sie, wie der Meister in seinen reifen Werken, ihre Aufgabe sicher erfassen und an ihre Lösung energisch herantreten. Wie der Meister müssen die Jünger den Organismus der Sonate und die verwandten Formen festhalten; ihn nur tiefer erfassen, so dass er Träger der neuen Ideen wird; sie müssen, wie er, das Wesen des Contrastes, die Beziehungen der einzelnen Theile unter einander, die harmonische, rhythmische und melodische Construction nicht willkürlich, sondern im Geiste der Form erfassen und im Sinne der Idee verwenden, und wenn es ihnen dann gelingt, das Adagio aus der Sphäre des Liedes oder des Phantasiestücks, in welcher es bei Schumann sich vorwiegend bewegt, in die höhere des Hymnus zu erheben; wenn sie es verstehen lernen, ein Adagio mit Schumanns reichern Mitteln, aber mit der Grösse der Anschauung eines Beethoven zu gestalten; wenn sie dem Scherzo eine reellere Fassung zu geben verstehen und dem entsprechend die Allegrosätze präciser und noch eindringlicher gestalten als Schumann, so werden diese Formen zu neuer, herrlicher Entfaltung geführt werden und die Schule wird neue Bedeutung für die Kunst- und Kulturgeschichte gewinnen, wie ihr Meister.

Noch bedeutsamer müssen diese Erfolge natürlich auf dem Gebiet der dramatischen Musik werden.

Wenn der Antheil, den die Tonkunst an der Darstellung des Drama's nimmt, dahin festzusetzen ist: das gesammte seelische Leben, welches im Drama äusserlich dargestellt wird, zu offenbaren, so muss natürlich die Richtung in der Musik, welche diese Offenbarung der Innerlichkeit zu ihrem Hauptziel erhob, auch die dramatische Musik wesentlich zu fördern im Stande sein. Die Tonkunst erst ermöglicht die vollste, psychologische Wahrheit der Charakterzeichnung, auf welcher die Wirkung des Drama's hauptsächlich beruht. Indem sie uns eine thatsächliche Einsicht eröffnet in die geheime Werkstätte des Geistes, bis dahin, wo alle die unsichtbaren Fäden des gesammten Handelns zusammenlaufen, wird uns dies erst nach seinem ganzen Umfange verständlich, gewinnen wir erst unmittelbar die Ueberzeugung der Nothwendigkeit derselben. An der Bewegung der Gedanken und Ideen, oder an der thatsächlichen Motivierung und Lösung des Conflicts vermag sie keinen Antheil zu nehmen; aber beides unterstützt sie und lässt uns ihre Bedingungen empfinden, dass wir ihre Nothwendigkeit nicht nur begreifen, sondern an uns selbst lebendig wahrnehmen, als wären wir selbst davon betroffen, selbst dabei betheiligt. Hierin beruht die wesentliche Bedeutung der dramatischen Musik. Wie die Lyrik, kehrt auch sie das innerste Leben hervor, aber, und das ist der von Schumann verkannte Punkt — nicht in einem Tableau lyrischer Ergüsse, welche die Empfindung isolieren, lostrennen vom gesammten Menschen; sondern vielmehr zur Totalität zusammengefasst. Nur indem sie sich personificiert, wird die Lyrik dramatisch. Indem sie hinausgeht über ihre einseitige Selbstgenügsamkeit und alle vereinzelten Empfindungen, die sie einzeln festzuhalten sucht, unter sich in Beziehung setzt zu einheitlichem organisch sich entwickelndem Lebenszuge, wird sie zum Charakter, welcher mit der äussern Welt in Berührung tritt und zu handeln gezwungen wird. Die Charakterzeichnung, auf welcher der Glaube an die Wahrheit der Ereignisse beruht, wird durch die Musik wesentlich unterstützt; aber nur indem die einzelnen Gefühlsaccente sich wie dort zum Charakter, hier zu gefesteten musikalischen Formen, zum Recitativ, zur

Arie, Scene oder zum Ensemble zusammenfügen. Namentlich in den Ensemblesätzen besitzt die Oper ein Hülfsmittel, den Conflict zu unterstützen, welches das recitierte Drama nicht besitzt. Dies aber übersah Schumann meist, als er der dramatischen Musik sich zuwandte, namentlich bei seiner Oper „*Genoveva*".

Hier zog ihn vor allem das decorative Element an. Dies ist für die Oper zwar von wesentlicher aber doch untergeordneter Bedeutung.

Das Drama muss uns zunächst über den Boden orientieren, auf welchem es erwächst. Decoration und Kostüm versetzen in die Zeit der Handlung und vergegenwärtigen uns ebenso den Ort, an welchem sie vorgeht.

Auch an dieser Darstellung von Ort und Zeit vermag die Tonkunst sich zu betheiligen, natürlich in ihrer Weise; nicht gegenständlich, sondern nach ihrer poetischen Wirkung auf das Gemüth. Sobald die Zeit, welche das Dramatische zu seiner Voraussetzung nimmt, eine bestimmt abgeschlossene Physiognomie zeigt, findet sie durch die Tonkunst einen viel prägnanteren Ausdruck als in Kostüm und Decoration. Welch vortreffliche Mittel gerade für diese Aufgabe dramatischer Musik die neue Richtung herbeigeführt hatte, und wie meisterlich sie Schumann in seiner „*Genoveva*" verwandte, wurde von uns genügend erörtert.

Allein es ist dies doch nur eine ganz äussere Seite dramatischer Musik. Die Hauptaufgabe bleibt immer, die psychologische Entwickelung des Drama's zu unterstützen.

Hierzu bot der Stoff der Oper „*Genoveva*" freilich nur sehr bedingt Gelegenheit. Daher erwächst für die Jünger Schumanns und überhaupt für alle, welche an der Weiterentwickelung des Musikdrama's thatkräftig arbeiten wollen, die dringende Aufforderung, in der Wahl der Stoffe vorsichtiger zu verfahren, als ihr Meister. Die Welt des Wunderbaren giebt für die Oper günstigeren Stoff, als für das recitierte Drama; weil die Musik, gegenstandlos wie jene wunderbare Welt, das phantastische Getriebe derselben mit so unwiderstehlicher Gewalt zur Erscheinung zu bringen vermag, dass wir den künstlichen Mechanismus übersehen und in einer realen Welt zu leben träumen. Aber auch für die Musik ist es eine höhere Aufgabe, einen wirklich ethischen Gehalt darlegen zu hel-

fen, die dramatische Handlung durch Darstellung der physiologischen Prozesse zu unterstützen. So nur werden auch die reichen Mittel, welche die neue Richtung der dramatischen Musik zuführte, erst zu entsprechender Verwendung kommen können. Die Neuzeit wird sich abwenden müssen von jenen, nur mit romantischem Spuk erfüllten Stoffen; sie wird zu der romantisch verklärten Welt zurückkehren müssen, in welcher die Leidenschaften und Empfindungen, für die Schumann so treffende Ausdrucksmittel herbeigeschafft hat, den bewegenden Hebel bilden, aus welcher die Oper Mozarts und Beethovens stammt. Damit ist aber auch die Rückkehr zu diesen Meistern geboten. Die neue Oper wird den ganzen Formalismus, wie er durch diese beiden grossen Meister des musikalischen Drama's festgestellt ist, mit übernehmen müssen, freilich um ihn dann so im Geist und mit den neuen Mitteln der neuen Richtung umzugestalten, wie das früher mit dem Liede und mit den Instrumentalformen geschah. Eine *Arie*, welche sich eben so auf das Lied der neuen Richtung stützt, wie früher auf das alte, wird eine entsprechende erhöhte dramatische Macht gewinnen, und wenn sie sich dann in der Weise, wie bei Beethoven, zur *„Scene"* erweitert, wenn sie, wie bei Mozart, zu *Ensembles*, in denen die Handlung concentriert ist, geführt wird, und wenn Chor und Orchester sich diesem ganzen Zuge anschliessen, dann wird auch das dramatische Kunstwerk der Zukunft erstehen, gegen welche die Producte der sogenannten neudeutschen Schule, als rohe unfertige und unkünstlerische Experimente erscheinen müssen.

Auf dem Gebiete des musikalischen Epos hat Schumann in seinem vortrefflichen Werk: *„Das Paradies und die Peri"* diesen Weg der Erneuerung dramatischer Musik bereits mit Erfolg eingeschlagen; allein eine, noch bewusster im Grossen gestaltende Hand wird auch hier noch Vollendeteres zu schaffen vermögen, wenn es ihr gelingt, die vereinzelten Momente der Handlung in grösseren, einheitlichen Tableaus darzustellen. Das Oratorium erfordert eine noch grössere Geschlossenheit und Energie der musikalischen Entwickelung, weil durch sie die fehlende leibhaftige Gegenwart der Handlung ersetzt werden muss; hier wird das Gebiet der Sage noch reiche Stoffe liefern, weil diese sich für die Bühnendarstellung

weniger günstig erweisen. Aber immer wird es lebendig pulsierendes, menschliches Empfinden sein müssen, das die Stoffe beseelt und in einer sagenhaft construierten Welt nur zur Erscheinung kommt, ohne dass diese wesentlichen Einfluss gewinnt.

Das halten wir für die Aufgabe der Schule, die im Geiste und Sinne unseres Meisters weiter arbeiten und seine Kunstprincipien zu herrlicher Verwirklichung, sein rastloses Streben für Erneuerung der Kunst zum Abschluss bringen will. Seine Werke der letzten Periode, gegen die wir uns vorwiegend ablehnend verhalten mussten, bezeugen, dass der Meister selbst seine Mission nach dieser Seite auffasste. Die Erweiterung der Balladenform namentlich weist darauf hin, wenn auch sein, unter den gewaltigsten Kämpfen und Arbeiten müde gewordener Geist nicht mehr die rechte Richtung zu erkennen vermochte. Er lebte nur in dem Streben nach Neuerung, nicht mehr nach künstlerischer Gestaltung, und so verlor er die kritische Sorgfalt, die ihn früher zu so bedeutenden Erfolgen geführt hatte. Dafür giebt ferner auch die enthusiastische Verehrung für die Dichterin Elisabeth Kulmann und für den jungen Tonkünstler Johannes Brahms Kunde. Dort imponierte ihm eine äusserst phrasenreiche, überschwengliche Sentimentalität, hier sah er, in dem intentionenreichen Ungeschick eines reich begabten jungen Talents „neue Bahnen" eröffnen, die doch nur seine eignen waren. Auch der schwindenden Kraft war das ernsteste, heisseste Streben nicht verloren gegangen; mögen es seine Jünger ihm hierin nachthun und nicht an seiner, mitunter schrullenhaften Eigenart einseitig festhalten.

Wir haben endlich noch seiner anderweitigen Beziehungen zur Kunst zu gedenken, die, weniger intim, und darum auch nicht eben so erfolgreich, doch zur Vervollständigung des Bildes von ihm nothwendig gehören.

Seine kritische Bedeutung haben wir hinlänglich beleuchtet. Er hat hier weder neue Systeme gefunden, noch überhaupt dem künstlerischen Schaffen eine so neue Basis gegeben, wie durch sein productives Wirken. Allein dieses selbst hat er ausserordentlich dadurch gefördert, und edlen Feuereifers voll hat er für alles Schöne und Gute Partei ergriffen mit den reichen Waffen seines Geistes.

Wir haben eine Reihe von Meistern namhaft machen können, zu deren Anerkennung er wesentlich hat beitragen helfen. Dass an sein Wirken auf diesem Gebiet sich eine Reihe Schwätzer anschlossen, die angeblich in seinem Namen und seinem Geiste durch ihre Unwissenheit eine grosse Verwirrung der Begriffe herbeiführten, verschuldet er nur indirect.

Allerdings hatte auch er für seine Kritik den Inhalt des Kunstwerks zum wesentlichen Zielpunkt seiner Darlegung genommen; aber nur, weil er die Form als selbstverständlich voraussetzte. Wir sahen, wie energisch er nach formeller Vollendung ringt, und wie er sie immer und immer wieder unnachsichtlich fordert. Die unwissenden Nachfolger auf diesem Gebiete seiner Thätigkeit, die eben weder von einem treibenden Inhalt noch von seiner formellen Gestaltung auch nur die dürftigste Kenntniss hatten, mussten natürlich gar bald dazu kommen, die Form für eitel Blendwerk oder als Hemmschuh für die Entfaltung des Inhalts zu halten, und gar bald feierte die albernste Phraseologie ihren tollsten Hexensabbath. Das Geschick, der Zukunftsmusik zugezählt und womöglich gar als Vater der Theorien ihrer Apostel gelten zu müssen, ist für den Künstler Schumann gewiss kaum weniger tragisch, als sein Ende. Schumann hat mit den Helden der Zukunftsmusik und ihrem Tross nur das gemein, dass er, wie sie, aus den alt gewohnten Gleisen heraustrat; doch mit dem kleinen Unterschiede, dass dies bei ihm aus innerem Drang und im Bewusstsein einer höhern Mission geschah, während dort meist Ungeschick oder Unwissenheit die Veranlassung wurde.

Einer eigentlich practischen Thätigkeit wurde er, wie wir bereits erwähnten, früh entfremdet. Die Virtuosenlaufbahn, der er sich zuzuwenden beabsichtigte, musste er aufgeben und seine anderweitigen Arbeiten entzogen ihn jeder andern gleichartigen Thätigkeit. Seine Persönlichkeit erwies sich auch immer einer solchen wenig günstig.

Die ausschliesslich nach innen gerichtete Thätigkeit seines Geistes hatte ihn allmälig so schweigsam gemacht, dass er stundenlang inmitten einer fröhlichen Gesellschaft sitzen konnte, ohne ein Wort zu reden; nur eine musikalische Kundgebung verrieth, dass der Kreis seiner Umgebung nicht unbeachtet von ihm ge-

blieben war. Häufiger noch verhielt er sich theilnahmlos gegen denselben; einzelne abgerissene Fragen und Bemerkungen liessen erkennen, dass er mit seiner Kunst beschäftigt war, dass er componierte, dass er musikalische Stoffe in seiner Phantasie verarbeitete. Selten verrieth sein äusseres Verhalten auch nur im Mindesten, was in ihm vorgieng. Selbst sein Gesicht behielt den ruhigen regelmässigen Ausdruck, auch wenn er innerlich noch so erregt war.

Die dadurch allmälig sich festsetzende Art seines Verkehrs mit Andern, über die einige bekannt gewordene reizende, mitunter höchst komische Züge nähern Aufschluss geben, war natürlich für seine practische Thätigkeit wenig förderlich.

Als Lehrer nennenswerthe Resultate zu erreichen, wurde ihm von vornherein ziemlich unmöglich. Zwar schreibt er selbst über einen seiner Schüler an Hiller (unterm 10. April 1845): „Den jungen Ritter [1]) habe ich, glaub' ich, ein Stück vorwärts gebracht. Eine entschieden musikalisch organisierte Natur, aber freilich noch sehr unklar; ich weiss nicht, ob er einmal sehr Bedeutendes leisten wird, oder spurlos verschwinden." Aber hierin mochte er sich auch wol selbst täuschen. Abgesehen von jener Charaktereigenthümlichkeit war ihm die Kunst als Schuldisciplin wol kaum je erschlossen worden. Er hatte sie selbst meist auf andern Wegen, als durch die Schule erworben, und so mag ihm wol auch die Methode der Unterweisung ziemlich fremd geblieben sein. Wir können vielmehr weit sicherer annehmen, dass er bei seinen Schülern denselben Weg verfolgte, den er selbst gegangen war; um aber auf ihm zu Resultaten zu gelangen, bedurfte es auch der ganz gleichen Individualität wie die seine, und sie dürfte wol kaum wieder zu finden sein. Dagegen erwies sich seine Kritik künstlerischen Versuchen ausserordentlich förderlich. Dies bezeugen alle diejenigen der jüngern Künstler, welche je mit ihm in Verkehr zu kommen das Glück hatten. Wenig Worte des Meisters genügten, um den Jünger über die besondern Schwächen der vorgelegten Arbeit aufzuklären. Daher wirkte er immerhin auch anregend und fördernd auf seine Umgebung, die ihm denn auch meist mit grosser Anhänglichkeit

1) Gegenwärtig in New-York.

zugethan war. Selbst inmitten seiner Familie verliess ihn seine Schweigsamkeit nicht, wie zärtlich und innig er auch seine Kinder wie seine Gattin liebte; auch sie vermochten nicht, ihn jener Charaktereigenthümlichkeit untreu zu machen. Hierin endlich ist wol auch der Grund zu suchen, weshalb er keine grössere Bedeutung als Dirigent zu erringen vermochte.

Allerdings muss das Directionstalent wie jedes andere entwickelt werden, und hierzu bot sich unserm Meister wol wenig Gelegenheit. Doch scheint ihn diese Thätigkeit überhaupt geniert zu haben. Man merkte, dass ihn nicht die mangelnde Gewöhnung, sondern ein gewisser, vielleicht nur instinctiver Widerwille den Tactstock unsicher führen liess. Es war, als missfiele ihm eine so hervortretende, herausfordernde Thätigkeit. Dazu kam der erwähnte Mangel an Gabe der Unterweisung für die Ausführenden. Weit wichtiger noch als die Direction eines Musikstücks, ist das Einstudieren desselben und hierfür war Schumann fast noch weniger geeignet. Mit grosser Feinheit und Treue vermochte er sich in die Kunstwerke der verschiedensten Meister und Jahrhunderte hinein zu leben, aber andere durch die lebendige Rede auch einzuführen, war ihm versagt, und so brachte er nicht selten die Ausführenden durch die Versicherung: dass er sich alles anders gedacht habe, nur in gelinde Verzweiflung, ohne sie darüber, wie er es sich gedacht, auch nur entfernt aufzuklären. Für den Chorgesang, den er am Flügel leitete, gilt dies weniger als für die Leitung des Orchesters. Dort deutete er durch die lebendige Ausführung am Flügel manches an, was er nicht in Worte zu fassen vermögend war.

Welch grosse und wesentliche Umgestaltung endlich auch die bisherige Theorie des musikalischen Kunstwerks durch die Werke Schumanns erfahren muss, ist gleichfalls nicht schwer zu erweisen.

Diese hat sich bisher vorwiegend bemüht, gewisse Regeln aufzustellen, die sie aus den Kunstwerken eines oder einzelner Meister abstrahierte, nach welchen sie das Kunstwerk überhaupt construiert wissen wollte und nach denen sie das neu entstandene be- oder verurtheilte.

Dass eine solche Theorie nicht nur mit dem Genius, sondern selbst mit jeder nur einigermassen scharf ausgeprägten Indivi-

dualität nothwendig in Conflicte tiefgreifendster Art gerathen musste, ist leicht erklärlich und natürlich. Auch Schumann hat dieser Theorie harte Wunden geschlagen, von denen sie sich kaum wieder erholen dürfte. Er hat gezeigt, dass man vollständig ausserhalb derselben stehen und dennoch ein ganz naturgerechtes und gesetzmässiges Kunstwerk schaffen könne. Er namentlich hat dargethan, dass man gegen den gesammten Formalismus, den jene predigte, verstossen könne, ohne den Organismus des Kunstwerks irgendwie zu verletzen. Diesen hat er in seinem innersten Wesen und so tief erfasst, dass er, in seinen reifen Werken natürlich, ihn so klar darlegte, wie nur in irgend einem der besten Werke der grössten Meister, und indem er ihn dann so subjectiv reich und glänzend ausstattete wie nur irgend möglich, tritt dieser in seinen Grundzügen immer klarer hervor. Namentlich von hier aus wird die neue Theorie der Zukunft, welche auch das Kunstwerk der Neuzeit aufnimmt, sich neu gestalten. Sie wird nicht durch ein einzelnes Kunstwerk, oder durch einen einzelnen Künstler oder eine einzelne Schule bestimmt werden; sondern sie wird aus allen Kunstwerken aller Jahrhunderte, die in ihnen waltenden, ewigen Gesetze abstrahieren und dann zeigen, wie eine Zeit, oder eine Schule und endlich die einzelne Individualität sich zu ihnen verhalten; wie der verschiedene Inhalt die verschiedenen, nach denselben Gesetzen construierten Formen umgestaltet, und so in die Erscheinung tritt. Namentlich an den Romantikern Schubert, Mendelssohn und Schumann wird sie nachweisen können, was in der gesammten künstlerischen Construction des Kunstwerks, in seiner harmonischen, melodischen oder rhythmischen Ausstattung ewig gesetzmässig, objectiv anschaulich oder was nur subjectiv wahr und bedingt erlaubt und verständlich ist. Alle drei Meister haben in ihren monumentalen, unvergänglichen Kunstwerken so treu an jenem ewigen Organismus der Kunstgestaltung festgehalten, wie nur die grössten Meister; aber sie haben ihn zugleich so subjectiv fein zugespitzt dargestellt, dass beides das allgemein Wahre und das nur individuell Wahre klar hervortritt. Dies zu erörtern, wird nächste Aufgabe der Theorie sein. Sie wird dem kommenden Kunstjünger nur den Organismus des Kunstwerks erschliessen und klar darlegen, und

ihm dann zeigen müssen, wie er individuell aufs Neue zu beseelen und umzuformen ist, um Träger eines neuen bedeutenden Inhalts zu werden. Die reifen Werke Schumanns aber werden hierzu überzeugende und nachahmenswerthe Muster bieten.

Fassen wir endlich noch die culturgeschichtliche Bedeutung Schumanns etwas näher ins Auge, so werden wir manche widersprechende Meinung zu bekämpfen, manche falsche Anschauung zu berichtigen haben.

Die culturgeschichtliche Bedeutung der Künste und des Kunstwerks ist wiederum eine doppelte: indem sie nach ihrer formellen Seite den Formensinn und das Schönheitsgefühl im Menschen pflegen und läutern und diesem zugleich einen mehr oder weniger bedeutsamen Inhalt zuführen.

Nach beiden Seiten ist Schumanns Bedeutung vielfach angezweifelt worden. Zunächst von jenen, welche seine Formen nicht zu begreifen, die innere Geschlossenheit selbst seiner reifsten Werke nicht zu erkennen vermochten.

Die volle Erkenntniss der Musikformen ist weit schwieriger zu vermitteln, als die aller übrigen Kunstformen. Diese beruht auf einer Vergleichung der einzelnen Theile und ihrer Verhältnisse zu einander. Um die Form überhaupt zu erkennen, muss man untersuchen, wie sie sich gliedert und wie die einzelnen Glieder unter einander in Beziehung gebracht sind. Dies ist bei den Musikformen äusserst schwierig, weil wir sie nicht in ihrer Ganzheit sinnlich wahrnehmen können. Ihre sinnliche Vermittelung erfolgt nach einander und zwar in kleinste Glieder zerlegt, von denen das eine vom andern verdrängt wird, so dass ihre Vergleichung unter einander im Moment des Geniessens und Anschauens nur mit Hülfe des Gefühls und des Gedächtnisses erfolgen kann; beide sind aber immer nicht ganz untrügliche Richter. Die Kunstwerke der Architectur, Sculptur und Malerei stellen sich uns als in sich ruhend und unveränderlich in ihrer Totalität dar, so dass wir sie jederzeit allseitig zu betrachten im Stande sind. Dabei sind die Gesetze ihrer formalen Gestaltung viel bestimmter erkennbar als bei der Musik, und selbst geringe Abweichungen von der gesetzmässigen Construction werden hier empfindlich fühlbar. Eine,

manchem angestaunten musikalischen, vermeinlichen Kunstwerke der Neuzeit ähnliche Leistung der Sculptur, Architectur oder Malerei würde sofort als monströs, als durchaus verfehlt selbst vom grossen Haufen erkannt werden.

Auch die künstlichen Formen der Poesie sind leichter fasslich, trotzdem auch sie in derselben Weise sinnlich vermittelt werden, wie die Musikformen. Sie werden vorwiegend nur durch den Rhythmus bedingt und erwachsen weder in der Ausdehnung noch in der Mannichfaltigkeit wie die Musikformen. Hier treten noch Harmonie und Melodie als ganz gleichberechtigte Factoren der Formgebung hinzu, und erschweren natürlich die volle Erkenntniss derselben. Es hat sich deshalb im Laufe der Zeiten die Ansicht allmälig festgesetzt, als könne die Musik der ewig gesetzmässigen Form entbehren, ja als hinderte diese die ausdrucksvolle geniale Entfaltung der Tonkunst. Wir werden kaum nöthig haben, das Irrthümliche dieser Anschauung darzulegen. Unsere ganze Darstellung hat gezeigt, wie ein Inhalt überhaupt nur zum Ausdruck gelangt, wenn er formell sich gestaltet; wenn er sich den ewigen Gesetzen, die im Material schon begründet erscheinen, fügt, und dass jeder andere Weg nur höchstens zu einzelnen Gefühlsinterjectionen führt, die mindestens nicht als Kunstwerk gelten können. Namentlich bei Schumann wiesen wir nach, wie er seine eigene Individualität erst in jenen Werken zu freiester und höchster Kunstgestaltung brachte, als er sich den festgefügten Formen des Liedes und der Sonate unterwirft, als er unter dem Einfluss der Idee dieser Formen schon erfindet und diese dann im festen Anschluss an sie ausführt.

Am Liede namentlich wiesen wir nach, wie Schumann nur dadurch den Inhalt desselben vollständig erschöpfend musikalisch zu gestalten vermag, dass er die dichterische Form, das strophische Versgefüge nachzubilden bemüht ist, und in der besondern Weise, in der er das thut, vollbringt er die musikalische Umdichtung verschiedener Dichterindividualitäten. Er schliesst sich so eng an diese an, dass seine Lieder als unmittelbarer Ausdruck derselben gelten, und diese sind zugleich so vollendet in der Form, wie nur die bedeutendsten der grössten Meister.

In ähnlicher Weise hält er bei den Instrumentalformen an der ursprünglichen Idee derselben fest; gewährt er ihr bei dem Schöpfungsprozess in seiner eignen Phantasie eine solche beeinflussende Macht, dass sie in dem Product derselben neben der besondern Idee zugleich verkörpert erscheint. Dadurch aber wird die letztere selbst nur verständlich. Sie wird nur in der Besonderheit der Darstellung, in dem Abweichenden von der durch die allgemeine Idee bedingten Construction erkennbar.

Aus alle dem geht hervor, dass das Gefühl für die Erkenntniss der Form kein untrüglicher, zu empfehlender Wegweiser ist. Das auch noch so gebildete und vorsichtig geschulte Gefühl, wird sich immer gegen alles Neue und Ungewohnte abwehrend verhalten, und oft die eigne Unfähigkeit eine erweiterte oder ganz organisch umgestaltete Form als solche zu fassen, dem Kunstwerk als Makel aufbürden. Ein nur an Haydn oder Mozart gebildetes Ohr und Gefühl wird nur schwer die vollständige Gesetzmässigkeit der Formen Beethovens erfassen, und wer sich gewöhnt hat, in dem Liede von Reichardt die vollendete Kunstform dieser Gattung zu erkennen, den werden die reichern Formen Schuberts und Mendelssohns nicht minder genieren, wie die von Schumann.

Um die formelle Gestaltung der verschiedensten Kunstwerke auch unter den hundertfachen Modificationen, deren sie fähig ist, vollständig zu überschauen und mit dem Gefühl schon aufzunehmen, muss der Verstand die Grundgesetze der formellen Darstellung vorher erfasst haben zu dem Zweck, sie dem Gefühl zu vermitteln. Wenn der Verstand sich in den ganzen Formationsprozess des Kunstwerks eingelebt hat, dann wird es ihm ein leichtes sein, auch das Gefühl so zu schulen, dass es überall sofort die Erweiterungen der Form oder die Verletzung und vollständige Zertrümmerung derselben empfindet.

Auf diesem Wege gelangten wir zu der Anschauung, dass Schumann allmälig die vollste Beherrschung der Form gewinnt; dass er in seinen reifsten Werken sie vollständig bewusst und erkennbar ausprägt, aber zugleich seinem neuen Inhalt, den er in ihnen verkörpert, gemäss umgestaltet und ausweitet. Nirgend stiessen wir auf eine Verletzung oder ein Aufgeben der Form, so

dass diese Werke unbedingt auch nach dieser Seite den besten beizugesellen sind, die überhaupt von gottbegnadeten Männern geschaffen wurden, und an ihnen wird sich der Formen- und Schönheitssinn der Nation nicht minder heranbilden können als an jenen.

In den Werken der letzten Periode schwindet die Kraft der künstlerischen Gestaltung, und mit der Verwilderung der Form verliert diese auch ganz consequent die Prägnanz des Ausdrucks eines bestimmten Inhalts.

Nicht weniger ungerechtfertigt ist die Opposition, welche Schumanns Werke ihres ethischen Inhalts wegen fanden.

Nach dieser Seite namentlich hat das subjective Gefallen oder Nichtgefallen einen Einfluss auf die äussere Entwickelung der Kunst gewonnen, der nicht genug zu beklagen und zu bekämpfen ist. Seit die Tonkunst diese ungeheure Ausdehnung gewonnen hat, dass sie sich über die ganze Geistigkeit der Menschheit und des einzelnen Menschen verbreitet, ist es natürlich, dass sich gewisse Geschmacksrichtungen bildeten, die sich gegenseitig fast ausschliessen. Es ist recht wol denkbar, dass man für sein eignes künstlerisches Bedürfniss nur den einen Meister oder die eine Schule wählt und die andern vom Programm seiner Haus- und Herzensmusik ausschliesst; wir verdenken es keinem, der über Bach den ebenbürtigen Händel, über Haydn — Mozart; über Beethoven — Haydn, oder auch umgekehrt vergisst; der sich an den Werken des einen ergötzt und erbaut, weil sie seiner eignen Individualität so recht zusagen und der kein Bedürfniss findet, diese durch die andern Meister zu erweitern. Aber die Neuzeit ist darüber hinausgegangen; sie hat auf diese persönlichen Beziehungen zum Künstler und zum Kunstwerk eine Kritik gebaut und darnach alles Uebrige be- und verurtheilt. Weil dem einen die Schule der alten Italiener am nächsten verwandt erscheint, so baut er seine Theorie auf deren Werke und muss natürlich die ganze Weiterentwickelung als nicht in seine Theorie passend ohne Weiteres verurtheilen. Das Aehnliche ist mit den einzelnen Meistern geschehen und hiermit eigentlich der objective Standpunkt, von welchem aus Künstler und Kunstwerke überhaupt nur zu beurtheilen sind unter jener rein subjectiven Kritik fast ganz verloren gegangen. Es haben sich

über die einfachsten Kunstprinzipien Meinungsverschiedenheiten gebildet, die kaum noch irgendwie in den äussersten Punkten zusammentreffend sind. Dem einen gilt schon für formell verknöchert, was dem andern noch frei und künstlerisch bewundernswerth erscheint; den einen lässt ein Kunstwerk kalt, was den andern in die grösste Aufregung versetzt; der eine erklärt für das höchste Kunstwerk, was dem andern kaum auf einer untern Stufe zu stehen scheint. Man verwechselt hier den Eindruck, den das Kunstwerk hervorbringt, mit diesem selbst, so zwar, dass das letztere nicht mehr Selbstzweck, sondern nur als Mittel zum Zweck gilt. Die Geniessenden haben ihre Stellung zum Kunstwerk in der neusten Zeit meist so vollständig verloren, dass sie dasselbe als nur für sie geschaffen betrachten, und das, was ihnen nicht zugänglich wird, als nicht vorhanden ansehen möchten.

Wir wollen hier nicht den Versuch machen, diese grundfalsche Ansicht zu widerlegen, sondern nur erwähnen, dass das Kunstwerk immer und überall nur um seiner selbst willen da ist. Wenn auch der Künstler, indem er die, in ihm nach Offenbarung drängende Idee verkörpert, zugleich den Anforderungen und Bedürfnissen des Lebens entspricht, so schafft er doch das Kunstwerk nicht zu diesem Zweck, sondern nur getrieben und getragen von seiner Idee, und aus dieser heraus ist es nur zu beurtheilen, nicht nach subjectivem Gefallen.

Auch Schumann fand sich unter jener verkehrten Ansicht vielfach gehemmt und gehindert, und noch heute ist die Zahl derer gross, die seine Werke missachten, weil ihr ideeller Gehalt ihnen zu unbedeutend oder auch zu krankhaft erscheint.

Innerhalb der Kunstentwickelung hat jeder Meister seine eigenthümliche Mission und nur dadurch, dass er sie erfüllt in ihrer ganzen Ausdehnung, gewinnt er Bedeutung für die Entwickelung seiner Kunst und für deren Geschichte. Die früheste Entwickelung christlicher Kunst ist sogar nach einander verschiedenen Völkern zuertheilt. Die Niederländer zumeist erhoben sie durch treue Pflege der künstlichen Formen des Contrapunkts auf die erste Stufe. Die Weiterbildung übernahmen dann die Italiener. Sie bebeseelten jene Formen durch den Reiz einer inhaltsreichen Melodik

und schufen im weitern Verlauf die ersten Anfänge des Dramatischen, die von den Franzosen weiter gebildet, bei den Deutschen, die sich der gesammten Fortentwickelung der Kunst jetzt fast ausschliesslich unterziehen, zum vollendeten Abschluss gelangen. Von hier aus aber wird diese von einzelnen hervorragenden Geistern der Nation weiter geführt. Die Musikgeschichte wird vorwiegend Künstlergeschichte. Die Individualität gewinnt einen bedeutenden Antheil an der gesammten Entwickelung der Kunst. In Bach, Händel und Gluck treibt dieser neue Geist die ersten grossartigen Kunstwerke empor.

Ihre Individualität ist noch gross gezogen an den höchsten und heiligsten Ideen, durch welche ihre künstlerische Anschauung bedingt und beherrscht wird. Bach und Händel vertieften sich in die Wunder der christlichen, Gluck in die, der antiken Weltanschauung und schufen so ihre ewig unvergänglichen Meisterwerke.

Bei Haydn, Mozart und Beethoven tritt dann die Individualität in ein bestimmtes Verhältniss zur Aussenwelt. Das gemüthliche Verhalten zur Natur, der Liebe Lust und Leid gewinnen Form und Klang, und die Wunder der Schöpfung, wie die Macht der Weltbegebenheiten wirken anregend auf die künstlerische Phantasie. Das Kunstwerk, das aus ihr stammt, erscheint dann nicht minder gross und gewaltig als jenes, der specifisch christlichen oder der antiken Weltanschauung entsprungene, aber es erscheint zugleich freier, menschlich noch ansprechender. Und so ist die natürliche Folge, dass sich der Geist dann in sich selbst zurückzieht; sich ganz auf sich selbst stützt; sich selbst mit seinen Tiefen- und Höhenzügen zum Darstellungsobject seines künstlerischen Schaffens erhebt. Zwar entbehrt er auch hier jener äussern Anregungen nicht, allein sie verschwinden allmälig so, dass im Kunstwerk nur noch wenig davon zu erkennen ist.

Die echte Kunst der Innerlichkeit, die Musik, musste ganz nothwendig diesen Gang nehmen und die Mission der drei Meister, welche dies vollzogen: Schubert, Mendelssohn und Schumann ist daher wahrhaftig nicht geringer, als die jener grossen Meister. Wol mögen uns ihre Werke mehr imponieren; wol mögen wir vor Bachs Passionen oder Händels Oratorien; vor Beethovens Symphonien

oder Mozarts Opern mit staunender Bewunderung ihre ganze Grösse empfinden, aber sie deshalb höher stellen als die Werke jener jüngern Meister, die sich mit den kleinlichern Verhältnissen des Herzens und der Phantasie befassen und ihnen eine eben so künstlerische Darstellung geben, wie jene ältern Meister den grossen Verhältnissen der Welt, ist ungerechtfertigt und unkünstlerisch. Die Kunst ist demokratisch in der höchsten Bedeutung des Worts. Was seinen Platz ausfüllt, ist bedeutend und nothwendig, ohne jede Rangordnung.

Zu alle dem erscheint es doch auch als eine seltsame Verkennung künstlerischer Objecte, die, durch die eigene Spontaneität des Geistes zu Tage geförderten Schätze des Herzens so zu unterschätzen, wie dies im vorliegenden Falle geschieht. Wol hat das Einzelsubject nur höhern Werth, so weit es für die Gesammtheit förderlich und bedeutsam wird, und wir fanden bei Schumann Züge von nur subjectiver Bedeutung, die nothwendig der Zeit verfallen und dem gemäss verschwinden; aber daneben auch einen so bedeutenden Fonds seelischen Lebens, aus dem heraus das alte herrliche Kunstwerk sich verjüngen muss. Wir fanden, wie er selbst unablässig bemüht war, diesen Verjüngungsprozess zu vollziehen; wie eine Reihe seiner Werke den Anfang desselben unverkennbar bezeichnen, und wie er seinen Jüngern den Weg zur Vollendung desselben sicher und unzweideutig vorgezeichnet hat. Ein Inhalt, an dem sich, wie wir nachwiesen, Oper und Oratorium, die grossen Instrumentalformen, ja selbst die Formen der Cultusgesänge erneuen werden, erscheint wol doch nicht so unbedeutend, selbst den grössten Werken aller Jahrhunderte gegenüber.

Freilich muss man, um ihn ganz zu erkennen, sich ihm auch ganz hingeben und zugleich von allem absehen, was nur subjectiv wahr und daher vergänglich, was nur zufällig, was nicht nothwendiges Moment der Individualität Schumanns ist. Weil er nach dieser Seite selbst nicht immer die richtige Erkenntniss zu gewinnen vermochte, muss sie der Jünger suchen, der sich an seinem Geiste entzünden will.

Krankhaft hat man sein Kunstwerk, wie den in ihm offenbarten Gehalt und die ganze, durch ihn begründete neue Richtung

der Kunstentwickelung genannt; wol namentlich deshalb, weil diese vorwiegend die Nachtseite des menschlichen Empfindens zum Object ihre künstlerischen Darstellung macht, namentlich aber weil sie das in der fein zugespitztesten Ausdrucksweise thut.

Wem nur das Derbe gesund ist, dem muss die Richtung Schumanns allerdings krank erscheinen. Allein wir meinen, auch das zarte Empfinden kann kerngesund sein, und wenn es auch noch so fein zugespitzt erscheint, während wiederum die ancheinend gesunde Oberflächlichkeit des Gefühlsausdrucks oft nicht mehr ist, als angekränkelte Sentimentalität.

Die ganze, als äusserst gesund gepriesene Ueberschwenglichkeit unserer noblen und gemeinen Bänkelsänger ist fast ausnahmslos nichts anderes als die widerwärtigste Sentimentalität; ist nichts anderes als der, noch dazu unkünstlerische Ausdruck einer entnervten Gefühlsduselei; eine Gefühlsschwärmerei und Schwelgerei, gegen welche die, der wir schon bei Schubert begegnen und der sich auch Schumann gern hingiebt, wahrhaft herzstärkend und erquickend ist. Jene wirkt abspannend und entnervend, weil sie von der inhaltslosen Phrase zehrt, diese dagegen wird nicht selten anregend und befruchtend, weil sie Saiten des menschlichen Herzens erklingen lässt, die, unter dem Treiben und dem Lärm des Tages verstummt, oft einen poetischen Hauch über die ganze Individualität des Empfangenden verbreiten, der seinem Wesen eine ungleich höhere Bedeutung, seinem Wirken eine nachhaltigere Gewalt zu geben, der seine Persönlichkeit veredelnd nach allen Richtungen zu durchdringen vermag.

Wie verfeinert auch die Empfindung ist, die sich in den „*Kinderscenen*", den „*Phantasiestücken*" oder „*Variationen*" und den verwandten Werken ausspricht, krankhaft ist sie uns noch nie erschienen und in den grössern Werken seiner reifsten Periode erkannten wir Züge eines zwar reichen romantischen aber doch ganz gesund pulsierenden Lebens.

Dass der Meister dann weiterhin das „kranke Herz" gern zum Object seiner Darstellung nimmt, das hat er mit den bedeutendsten und grössten Meistern der Dicht- und Tonkunst gemein. Die erschütterndsten Episoden aus der Geschichte der kranken Herzen

haben unsern Dichtern und Musikern Stoffe für ihre bedeutendsten Kunstwerke geliefert, wenn sie es eben verstanden, dieselben in ihrer ganzen tragischen Gewalt, zugleich aber auch menschlich versöhnend darzustellen. Dies Letztere mag Schumann allerdings nicht immer gelungen sein, weil das für den Musiker überhaupt schwieriger ist, wenn er jene tragische Gewalt so tief, so schwer lastend erfasst, wie jener. Sie wurde daher auch für ihn selbst zum tragischen Geschick.

Im Liede fand er sie meist so, dass er selbst dem schon oft krankhaft überreizten Empfinden Heine's, allmälig beruhigende Darstellung zu geben vermochte; meisterlich ist ihm diese versöhnende Darstellung des tragischen Conflicts instrumental in der „*Manfred-Ouvertüre*" gelungen; während die „*Kreisleriana*" schon jene finstere Zeit anzudeuten scheint, in welcher er ihm vollständig unterlag; in welcher das kranke Herz und die kranke Phantasie unversöhnt dem tragischen Geschick verfielen. —

So erscheint Schumann kunst- wie culturgeschichtlich als ein nothwendiges Glied in der gesammten Entwickelung. Er hat das Kunstwerk in bestimmter, durch die Kunstentwickelung unerlässlich bedingter Richtung weiter geführt; er hat den künstlerischen Schatz der Nation mit einer Reihe vollendeter Kunstwerke bereichert, die bleibenden Werth behalten werden für alle Zeiten, und er hat in ihnen einen Inhalt niedergelegt, an welchem sich nicht nur die Kunst verjüngen wird, sondern welcher auch dem gesammten Leben der Nation neue und befruchtende Elemente zugeführt hat und noch weiterhin vermitteln wird.

Das aber ist die höchste und einzige Mission des Künstlers: einen Inhalt gültig für alle Zeiten zu gestalten, an welchem das Leben der Nation immer herrlichern Aufschwung gewinnt, und dessen formelle Gestaltung dazu beiträgt, dass ihr, wie der Meister selbst sagt: die Schönheit practisch wird.

Anhang.

Robert Schumanns gedruckte Compositionen,

nach seinem eigenen, von Wasilewsky benutzten Verzeichniss und anderweitigen Notizen chronologisch geordnet.

1829.

No. 1, 3, 4, 6 und 8 der „Papillons" (Op. 2).

1830.

Variationen über den Namen: Abegg (1831 als Op. 1 gedruckt).

1831.

Die übrigen Nummern: „Papillons".
Allegro für Pianoforte (Op. 8).

1832.

Intermezzi für Pianoforte (Op. 4).
Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini (Op. 3). Heft 1.
Impromptu, Scherzino, Burla, Larghetto und Walzer (in den Albumblättern Op. 124. No. I, III, XII, XIII, XIV gedruckt).

1833.

Etudes de Concert d'après des Caprices de Paganini (Op. 10), Heft 2.
Impromptu's über ein Thema von Clara Wieck (Op. 5).
Toccata für Pianoforte (Op. 7), (entstand schon 1830, wurde aber 1833 ganz umgearbeitet).

1834.

Etudes symphoniques (*en forme de Variations:* Op. 13).
Carnaval. Scènes mignonnes sur 4 Notes (Op. 9) begonnen.

1835.

Carnaval beendet.

Grande Sonate pour le Pianoforte No. 1. (Op. 11).

Sonate für das Pianoforte No. 2. (Op. 22), beide schon 1833 begonnen. (Der letzte Satz der zweiten Sonate entstand erst Ende 1838).

No. II. Leides-Ahnung, IV. Walzer, XI. Romanze, XVII. Elfe der: Albumblätter (Op. 124).

1836.

Phantasie für das Pianoforte (Op. 17).

Concert sans Orchestre (*Grande Sonate 3*, Op. 14).

No. V. Phantasietanz, VII. Ländler aus: Albumblätter (Op. 124) und No. 6 aus: Bunte Blätter (Op. 99).

1837.

Phantasiestücke für das Pianoforte (Op. 12).

Die Davidsbündler. 18 Charakterstücke für das Pianoforte (Op. 6).

No. VIII. Leid ohne Ende (aus Op. 124).

1838.

Kinderscenen. Leichte Stücke für das Pianoforte (Op. 15).

Kreisleriana. Phantasien für das Pianoforte (Op. 16).

Novelletten für das Pianforte (Op. 21).

Scherzo, Gigue und Romanze (aus Op. 32).

Finale der Sonate Op. 22.

No. IX. Impromptu, X. Walzer, XIV. Vision und XVIII. Botschaft aus: Op. 124.

No. 2, 5, 7, 8 und 9 aus Op. 99.

1839.

Arabeske für das Pianoforte (Op. 18).

Blumenstück für das Pianoforte (Op. 19)

Humoreske für das Pianoforte (Op. 20).

Nachstücke für das Pianoforte (Op. 23).

Faschingsschwank (Op. 26).

No. XIX. Phantasiestück aus Op. 124 und No. 1: „Drei Stücklein" und 10: *„Praeludium"* aus Op. 99.
Fughette in G-moll (in Op. 32).
Drei Romanzen für das Pianoforte (Op. 28).

1840.

Liederkreis von H. Heine (Op. 24).
„Myrthen". Liederkreis für Gesang und Pianoforte (Op. 25).
Drei Gedichte von Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Pianoforte (Op. 29).
Drei Gedichte von Geibel für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Op. 30).
Drei Balladen: Die Löwenbraut. Die rothe Hanne. Die Kartenlegerin. (Op. 31).
Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang (Op. 33).
Vier Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte (Op. 34).
Zwölf Gedichte von Justinus Kerner. Eine Liederreihe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Op. 35).
Sechs Gedichte von R. Reinick für eine Singstimme mit Pianoforte (Op. 36).
Zwölf Gedichte aus Rückerts: Liebesfrühling für Gesang und Pianoforte (Op. 37). (No. 2, 4 und 11 von Clara Schumann componiert).
„Liederkreis". Zwölf Gesänge von J. von Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Op. 39).
Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte (Op. 40).
Frauenliebe und Leben. Lieder-Cyclus von A. v. Chamisso für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Op. 42).
Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Heft I. Op. 45, Heft II. Op. 49, Heft III. Op. 53).
Drei zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte (Op. 43).
„Belsatzar". Ballade von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Op. 57).

1841.

Erste Symphonie (Op. 38, B-dur).

Ouvertüre, Scherzo und Finale für grosses Orchester (Op. 52, E-dur; das Finale 1845 umgearbeitet).

Symphonie in D-moll (Op. 120; im Jahre 1851 umgearbeitet).

Allegro für Pianoforte und Orchester (als ersten Satz zum Clavierconcert Op. 54 verwendet).

Tragödie von H. Heine (in Op. 64 veröffentlicht).

No. 4. 12. Abendmusik, 13. Scherzo aus Op. 99 und No. XVI. Schlummerlied aus Op. 124.

1842.

Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell (Op. 41).

Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell (Op. 44).

Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell (Op. 47).

Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 88).

1843.

Andante und Variationen für 2 Pianoforte (Op. 46).

„Das Paradies und die Peri" für Solostimmen, Chor und Orchester (Op. 50).

No. 11. Marsch aus Op. 99 und VI. Wiegenliedchen aus Op. 124.

1844.

Epilog zu Goethe's Faust für Solostimmen, Chor und Orchester.

1845.

Vier Fugen für das Pianoforte (Op. 72).

Studien für den Pedalflügel (Op. 56).

Sechs Fugen über den Namen: Bach für Orgel (Op. 60).

Skizzen für den Pedalflügel (Op. 58).

Intermezzo, Rondo und Finale zur „Phantasie" (als Concert Op. 54 veröffentlicht).

No. XX. Canon aus Op. 124.

1846.

Symphonie in C-dur (Op. 61).

Fünf Lieder von R. Burns für gemischten Chor (Op. 55).
Vier Gesänge für gemischten Chor (Op. 59).

1847.

Zwei Lieder von Mörike für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (Op. 64).
Ouvertüre zur „Genoveva" (Op. 81).
Schlusschor: „Das Ewig-Weibliche zieht uns an" aus Faust.
Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 63 in D-moll).
Lied zum Abschied für Chor und Blasinstrumente (Op. 84).
Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 80 in F-dur).
Ritornelle von Fr. Rückert in canonischen Weisen für vierstimmigen Männergesang (Op. 65).
Drei Gesänge für Männerchor (Op. 62).
Erster Act der Genoveva, fertig skizziert.

1848.

Die Oper: Genoveva vollendet (Op. 81).
Chor aus Faust: „Gerettet ist das edle Glied."
Weihnachts-Album (Album für die Jugend, Op. 68).
Musik zu: Manfred von Byron (Op. 115).
Adventlied von Rückert für Solo, Chor und Orchester (Op. 71).
Bilder aus Osten. 6 Impromptu's für Pianof. zu 4 Händen (Op. 66).
Fünf Clavierstücke (in Op. 82 „Waldscenen" veröffentlicht).

1849.

Vier zweihändige Clavierstücke (Op. 82, Waldscenen).
Phantasiestücke für Clarinette und Pianoforte (Op. 73).
Adagio und Allegro für Horn und Pianoforte (Op. 70).
Concertstück für vier Hörner und Orchester (Op. 86).
Balladen und Romanzen für Chor (Heft I. Op. 67, Heft II. Op. 75, Heft III. Op. 145, Heft IV. Op. 146).
Romanzen für Frauenchor (Heft I. Op. 69, Heft II. Op. 91).
Spanisches Liederspiel für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte-Begleitung (Op. 74).
Fünf leichte Stücke im Volkston für Violoncell mit Pianoforte-Begleitung (Op. 102).

Lieder-Album für die Jugend (Op. 79).
Fünf Jagdgesänge für Männerstimmen mit Begleitung von vier Hörnern (Op. 137).
Motette. „Verzweifle nicht" für doppelten Männerchor (Op. 93).
Minnespiel aus Rückerts Liebesfrühling (Op. 101).
Vier Märsche für das Pianoforte (Op. 76).
Geschwindmarsch (No. 14 in Op. 99).
Lieder, Gesänge und Requiem für Mignon (Op. 98).
Scene im Dom und im Garten; Scene des Ariel und Faust's Erwachen aus „Faust".
Vier Duette für Sopran und Tenor mit Pianoforte (Op. 78).
Zwölf vierhändige Clavierstücke (Op. 85).
Introduction und Allegro für Pianoforte und Orchester (Op. 92).
Vier doppelchörige Gesänge für grössere Gesangvereine (Op. 141).
Nachtlied von Hebbel für Chor und Orchester (Op. 108).
Spanische Liebeslieder (Op. 138).
Drei Gesänge aus Byrons hebräischen Gesängen für eine Singstimme mit Harfen- oder Pianoforte-Begleitung (Op. 95).
Drei Romanzen für Oboe und Pianoforte (Op. 94).
„Schön Hedwig". Ballade von Hebbel für Declamation mit Pianoforte-Begleitung (Op. 106).

1850.

„Neujahrslied" von Rückert für Chor und Orchester (Op. 144).
Drei Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte (Op. 83).
Lieder in Op. 77, 96 und 127 veröffentlicht.
Sechs Gesänge von Wilfried v. d. Neun (Op. 89).
Sechs Gedichte von Lenau und Requiem (Op. 90).
Scenen aus Faust: „Die vier grauen Weiber" und „Faust's Tod".
Concertstück für Violoncell mit Orchester (Op. 129).
Symphonie in Es-dur (Op. 97).
Ouvertüre zu Schillers: Braut von Messina (Op. 100).

1851.

Vier Lieder für Sopran mit Pianoforte (Op. 107, No. 1. 2. 3. 6.)
Ouvertüre zu Shakespeare's: Julius Cäsar (Op. 128).

„Mährchenbilder". Vier Stücke für Pianoforte und Viola (Op. 113).
Vier Husarenlieder von Lenau (Op. 117).
„Der Rose Pilgerfahrt". Mährchen nach einer Dichtung von Moritz Horn für Solo, Chor und Orchester (Op. 112).
„Der Königssohn". Ballade von Uhland für Solostimmen, Chor und Orchester (Op. 116).
Mädchenlieder von Elisabeth Kulmann für zwei Sopran-Stimmen mit Pianoforte (Op. 103).
Sieben Lieder von E. Kulmann für eine Singstimme mit Pianoforte (Op. 104).
Ballscenen. Vierhändige Clavierstücke (Op. 109).
Fünf heitere Gesänge (Op. 125).
Drei Phantasiestücke für das Pianoforte (Op. 111).
Sonate für Pianoforte und Violine (A-moll, Op. 105).
Lieder von Pfarrius für eine Singstimme mit Pianoforte (Op. 119).
Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (G-moll, Op. 110).
Sonate für Pianoforte und Violine (D-moll, Op. 121).
Ouvertüre zu Goethe's: Hermann und Dorothea (Op. 136).

1852.

„Des Sängers Fluch". Ballade von Uhland für Solo, Chor und Orchester (Op. 139).
Messe für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters (Op. 147).
Requiem für Chor und Orchester (Op. 148).
Vier Balladen vom Pagen und der Königstochter für Solostimmen, Chor und Orchester (Op. 140).
Fünf Gedichte der Königin Maria Stuart für Mezzosopran und Pianoforte (Op. 135).
Zwei Lieder (No. 4, 5. Op. 107).

1853.

„Das Glück von Edenhall". Ballade nach Ludwig Uhland, bearbeitet von Hasenclever für Männerstimmen, Solo und Chor mit Begleitung des Orchesters (Op. 143).
Fest-Ouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied für Orchester und Chor (Op. 123).

7 Clavierstücke in Fughettenform (Op. 126).
Drei Clavier-Sonaten für die Jugend (Op. 118).
Ouvertüre zu: „Faust".
Concert-Allegro mit Introduction für Piano und Orchester (Op. 134).
Phantasie für Violine mit Begleitung des Orchesters (Op. 131).
Ballade vom Haideknabe für Declamation mit Begleitung des Pianoforte (Op. 122).
Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke zu vier Händen (Op. 130).

Ganz unerwähnt sind in diesem Verzeichniss Op. 27, Op. 51, Op. 87 und Op. 114. Jenes Op. 27 ist wol unzweifelhaft in das Liederjahr Schumanns — 1840 — zu setzen. Es enthält unter anderm ein, in dem von R. Hirsch — 1841 — herausgegebenen Album abgedrucktes Lied: „Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb". Ein anderes desselben Hefts: „Nur ein lächelnder Blick" wurde als Beilage für die Musikzeitung veröffentlicht und dann der von R. Friese veranstalteten „Sammlung von Gesängen mit Begleitung" (Zweites Heft) eingereiht.

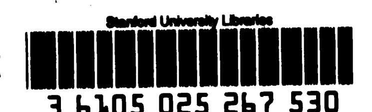
Op. 51 ist gleichfalls ein Liederheft und enthält wiederum zwei, in dem Album von Hirsch für 1843 veröffentlichte Lieder: „Ich blick in die Welt" und „Warum soll ich denn wandern?" Hierbei sei zugleich erwähnt, dass Schumann auch bei der Rheinlied-Concurrenz im Jahre 1840 sich betheiligte. Seine Composition des Liedes: „Sie sollen ihn nicht haben" wurde viel gesungen.

Op. 87 ist die Ballade von Schiller: „Der Handschuh" und dürfte wol mit den übrigen Balladen entstanden sein, zwischen 1849—51.

Op. 114 sind: Drei Lieder für dreistimmigen Frauenchor.

Die letzte Zeit der schöpferischen Thätigkeit Schumanns brachte noch die gleichfalls in obigem Verzeichniss fehlenden:
Mährchenerzählung. 4 Stücke für Clarinette, Viola u. Pianof. (Op. 132).
Gesänge in der Früh. 5 Stücke für das Pianoforte (Op. 133) und einiges Ungedruckte.

Wilhelm Gronau's Buchdruckerei in Berlin.


Stanford University Libraries
3 6105 025 267 530